الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر –باتنة01–
كليـــة الآداب والفنــــــون
قسم اللغة والأدب العربي

المقاييس النّقدية في كتب المختارات الشّعرية و شروحاتها

"المفضّليات وديوان حماسة أبي تمّام " أ نموذجين

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي
تخصص النّقد الأدبي

إشراف الأستاذ الدكتور:
أ.د/معمّر حجيج

إعداد الطالب :
علي بن العربي كرباع

اللّجنة المناقشة :

الاسم واللقب	الرتـبـة	الجامعة	الصــفة
أ.د محمد منصوري	أستاذ التعليم العالي	باتنة –01–	رئيـــسا
أ.د معمر حجيج	أستاذ التعليم العالي	باتنة –01–	مشرفا ومقررا
د. محمد فورار	أستاذ محاضر– أ–	باتنة –01–	عضوا مناقشا
أ.د العلمي المكي	أستاذ التعليم العالي	أم البواقي	عضوا مناقشا
أ.د محمد بن لخضر فورار	أستاذ التعليم العالي	بسـكرة	عضوا مناقشا
د. يوسف العايب	أستاذ محاضر– أ–	الـوادي	عضوا مناقشا

الموسم الجامعي: 1437/1436هـ - 2016/2015م

بسم الله

الرحمن الرحيم

بِسم الله الرَّحمَن الرَّحِيم

قال تعالى: ﴿قَالُوا سُبْحَانَكَ لَا عِلْمَ لَنَا إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَا إِنَّكَ أَنتَ الْعَلِيمُ الْحَكِيمُ﴾

(سورة البقرة: الآية 32)

وقال أيضا : ﴿وَقُل رَّبِّ زِدْنِي عِلْماً﴾

(سورة طه الآية 114)

الإهداء

إلى الوالدين الكريمين، حفظهما الله وأطال في عمرهما في طاعته ، برا وإحسانا .

إلى إخوتي وأخواتي كل باسمه.

إلى معلمي الذي رسم لي الطريق من البداية " رشيد باسي " شفاه الله ،وألبسه ثوب الصحة والعافية .

إلى أساتذتي في جميع مراحل التعليم احتراما وتقديرا .

إلى إخواني في الله :عبد الحي ،محمد الصغير ،الحاج عادل ، عبد المالك العايب ، الجباري غميمة، فارس بلعشية،عبد المالك طاهري الأمين بالقاسمي ......

إلى الزملاء الأساتذة في مقر العمل كل باسمه.

إلى هؤلاء جميعا أهدي ثمرة الجهد ،سائلا المولى القدير السداد والتوفيق .

مقدمة

عرفت السّاحة الأدبيّة اهتمامًا بالغًا بالشِّعر، إذ وضعوا فيه طريقةَ حياتهم ونقلوا به تَجارُبهم، ولا يُعرف فنٌ عندهم غيرَ الشِّعر، ولذا نسمع من كلامهم: "أشعرُ العرب"، "أشعرُ الجِنّ والإنْس"، وغيرها من الألقاب التي تَسْمُو بصاحبها وتُلْبسه حِلْية الفصاحة والبلاغة.

والشِّعر العربي القديم قد جمع في طيّاته حُسْن اللَّفظ وقوّة المعنى وإيجاز العبارة، فالشَّاعر يستعمل ألفاظًا قليلة لتُقدّم معاني متعدّدة، ليُصَوِّر للمُتَلقي من خلالها مايختلج في نفسه أو ما يريد الإفصاح عنه.

وللأهمّية البالغة التي عرفها الشِّعر في نفوس متلقّيه، ارتأت العرب جمْعَه وحِفظه، وتَعَدَّى الأمر لاختيار جيّده وتصنيفه وتنقيحه، فظهرت فكرة المختارات الشعرية التي تقوم على التَّنقيب، والاختيار و التّصْنيف، بطبيعته عمليّة انتقاء يقوم بها صاحبها ليُحدّد التّمايُز الموجود بين النصوص.

ولذا انتقت العرب أوّل مختاراتها المعلّقات من بين الشعر الجاهلي، وكان ذلك على يد "حمّاد الرّاوية"، ووقع اختياره للمعلّقات من الجاهلية لأنّ هذا العصر يقوم على السجيّة دون التكلّف أو التشدّق، وحُسْنِ التصوير والخيالِ، ونقلٍ حيّ لطبيعة الحياة وطابعِ المجتمع، وجاء بعده "المفضّل الضبّي" إذ يُعَدُّ كتابُه المفضّليّات أَوّل مصنّف يجمع النصوص المختارة أو يُسمّى "بالمختارات الشعريّة"، ثمّ تتالت التّآليف والتّصانيف، فجاءت الأصمعيّات لـ "الأصمعي"، وجمهرة أشعار العرب لـ "أبي زيد القرشي"، وجاء "أبو تمّام" وصنّف كتابه الحماسة، وقد امتاز بخصوصيّة في التأليف ومنهجيّة في التبويب، فكما قيل أنّ "المفضّل الضبّي" أوّل من ألّف في المختارات، قيل أنّ "أبا تمّام" أوّل من صنّف فيها.

وكتب المختارات الشعريّة قد حملت في طيّاتها استجابة الفرد وتَذَوُّقَهُ لما يختارُه، وفي ذلك بيان لقدرة عقل الناقد، وسعة إطّلاعه على الثقافات الشعرية، بتنوّعها الزّماني والمكاني، فهي الممارسة الفنية التطبيقيّة الناجحة، المحاكية لعمليّة الإبداع عند صاحبها، بل هي خلاصةُ ما يتوقّعه المتلقّي في مختلف العصور لِتُقَدّم لنا أهمّ أنماط تلقّي النّص الشعري القديم، وخاصّة في مراحله الأولى (الجاهلي والإسلامي).

ومن خلال البحث في كتب المختارات الشعرية ارتأينا أن تكون دراستُنا لمرحلتين مختلفتين من مراحل التأليف ، وذلك بالنظر في كتاب المفضّليّات الّذي يقوم على الذوق وكتاب الحماسة لأبي تمّام الذي صُنِّفَ وِفْق الغرض الشّعري، سعيًا منّا في استكشاف تلك الضّوابط والقوانين والقواعد التي

جعلت منهما يفضّلان هذا النص على غيره من النصوص ، وتفسير تلك الرُّؤى النّقديّة التي كانت تُعبّر عن المقايِيس أو الشّروط للاختيار.

ومن هنا جاء عنوان عملنا هذا موسومًا بـ: (المقاييس النقديّة في كتب المختارات الشعرية وشروحاتها، المفضّليّات و ديوان حماسة أبي تمّام أنموذجيْن).

ومن أبرز الدّوافع التي جعلت منّا نخوض غِمار هذا البحث ونختاره كعمل للدّراسة ، هو إيماننا بأنّ كتب المختارات الشّعريّة تُجسّدُ موضوعًا نقديًّا خصبًا جديرًا بالدراسة، باعتبارها النّواة الأولى للنَّقد بالتّطرق لآليّات التّلقّي للنّص الشِّعري، وتوضيح بواطن الجمال من أي ناحية كانت، وتفسير آليات التماسك والترابط والانسجام.

والدّافع الثاني، هو اطّلاعنا من خلال البحث في كتب المختارات الشعريّة خلال مرحلة الماجستير وكانت حول كتاب "جمهرة أشعار العرب"، أنّ هذه المصنّفات مازالت تحمل في طيّاتها عدّة درر تحتاج إلى التحليل والتفسير، فهي لم تكشف عن جميع حقائقها لأيّ باحث، فكلّ زاوية منها تحتاج إلى دراسة خاصّة.

والدّافع الثالث، سعينا إلى إضافة شيء إلى الأدب والنقد، وهذا بتناول هذه الكتب بالدّراسة والتحليل والاستنتاج وهذه الأشياء هي أساس العمليّة التي تُلازِم النَّص الأدبي.

وإن كُنَّا لا ندّعي السَّبق في هذا المجال، فقد حظيت المفضّليّات والحماسة بحظ وافر من الدِّراسة والتَّحليل، بِغَضّ النّظر عن الشُّروحات السَّابقة التي تُعدّ أهمّ المصادر في تناول أشعار المدوّنتيْن، فقد جاءت مجموعة من الرّسائل والبحوث مُعرّجة على بعض الجوانب والجزئيّات، سواء تعَلّق الأمر بكلّ واحد منهما على حِدى أو مُجْتَمِعَتيْن من ناحية معيّنة، ونذكر من ذلك:

- الصّورة الفنيّة في المفضّليّات، أنماطها وموضوعاتها، ومصادرها وسماتها الفنّية، وهي أطروحة دكتوراه للباحث "زيد بن غانم الجهني"، 2004م/1425هـ، وقد تناول فيها الجانب البلاغي لأشعار المفضّليّات، وكيف استطاعت أن تجسّد حياة الفرد العربي وقدرته على التصوير والخيال، ليُعَبِّر عمّا يجول بداخله ويصوّر ما يحيط به، أو ينْقُل من خلالها تجاربهم ومغامراتهم،أو يُدَوِّن فيها تاريخهم ووقائعهم وأنماط حياتهم .
-

-

-لغة الشعر في المفضّليّات، وهي أطروحة دكتوراه للباحثة "ميساء صلاح ودّاي السّلامي" بجامعة الكوفة 2006، وقد تطرّقت فيها الباحثة إلى بعض الجوانب البلاغيّة واللُّغويّة والعروضيّة التي وظّفها الشّعراء في قصائدهم، مبيّنة لِقُدْرتهم على التَّوفيق بين المعاني والألفاظ بما يناسب اللُّغة والبلاغة العربيّة.

- مختارات المفضّل الضبّي دراسة تحليليّة، وهي أطروحة دكتوراه للباحثة "وداد كمال إبراهيم عسيلي" بجامعة أم درمان 2008، وأهَمْ ما قامت به الباحثة هو استنتاجها لبعض القِيم الفنِّيّة والتَّربوية والاجتماعيَّة والسِّياسية والتَّاريخية التي احتوت عنها نصوص المفضّليّات، وفي هذا الجانب توضيح بليغ للنُظم والعادات والتَّقاليد التي تُعْتَبر قانون الحياة العربيَّة، والعلاقات التي كانت تسود بين الأفراد والقبائل .
- الحال في المفضّليّات دراسة نحوية تحليليّة تطبيقيّة، أطروحة دكتوراه للباحث "محمد يوسف محمد يوسف" جامعة أم درمان 2009 ، فقد تناول فيها الباحثُ الحال وأنواعَه وأحوالَ أصحابه، وكل ما يتعلّق به من الناحية اللُّغوية.
- ملامح السَّرد في النَّص الشِّعري القديم من خلال المفضّليّات، وهي رسالة ماجستير للباحث "عمر بوفاس" جامعة قسنطينة 2008، وقد استطاع الباحث أن يُفَسِّر الآليّات والإجراءات التي نقل بها الشّعراء الأحداث التي تدور من حولهم بطريقة سردية بأسلوب شعري جمع بين الإيجاز والدقّة.

وأمّا بالنسبة للدراسات المتعلقة بالحماسة نذكر :

- نظام الجملة في شعر الحماسة، رسالة ماجستير للباحث "علي جمعة عثمان" بجامعة أم القرى1986، كانت دراسته لغوية للجملة في أشعار الحماسة بذكر نوعيها وخصائصها وأحوالها ....

-

-

- مقدمة

- ___

- اختيارات أبي تمّام في حماسته، أطروحة دكتوراه للباحث "علي عبود خضير" جامعة بغداد 2010، تطرّق فيها للغة الشعرية،وقضية عمود الشعر،وبعض الجوانب البلاغيّة والعروضيّة المجسّدة فيها.
- شعر الصعاليك في حماسة أبي تمّام من منظور شرّاحها، دراسة نقدية، رسالة ماجستير للباحثة "أحلام عبد العالي الصاعدي" جامعة أم القرى 2011، وقد جمعت فيها الباحثة الخصائص التي جاءت في أشعار المعلقات من خلال عقد مقارنة بين الشروحات السابقة لها.
- الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة بين أبي تمّام والبحتري، أطروحة دكتوراه للباحث "أحمد الصالح محمد النهمي"، جامعة أم القرى 2013، وقد عالج الباحث الخصائص التصويرية والتركيبية، وما امتاز كلّ مصنّف عن الآخر، ومدى تأثير مذهب المصنّف الشعري على اختياراته[1].

وغير ذلك من الرسائل والأطروحات والدراسات المتعلّقة ببعض الجزئيّات كقضية عمود الشعر أو الاختيار الشعري تاريخه، نشأته ومنهجه.

وينطلق هذا البحث من إشكالية مؤدّاها:

"ما هي المقاييس والمعايير التي اعتمدها كلّ من "المفضّل الضبّي" و"أبي تمّام" في اختيار النصوص الشعريّة" ؟.

وتتفرّع عن هذه الإشكاليّة عدّة تساؤلات نجملها في:

- هل كان للظروف التي يعيش فيها المؤلّفان أثر على تأليف اختياراتهما ؟
- هل الاختلاف الزمني بين المؤَلِّفَيْن أتى بجديد من ناحية الاختيار، أم كانت مُجرد علاقة تابع بمتبوع ؟.

---

[1] -لقد صدرت هاته الأطروحة على شكل كتاب ، بعنوان "مختارات شعر الحماسة بين أبي تمام والبحتري ، خصائص الأساليب ومعايير الاختيار" دار عيداء للنشر والتوزيع ، ط1 ،2016، وقد اعتمدت عليها ولم اعتمد على الكتاب ، لأنه حين صدوره كانت أطروحتي على مشارف الانتهاء.

–

– هل توافقت المدوّنتان في صورتهما العامّة، وفق خصائص اللّغة العربيّة من جهة النحو والبلاغة وموسيقى الشعر ؟.

فهذه التساؤلات وغيرها نعتبرها بمثابة محطّة انطلاق لنُشكّل من خلالها الهيكلة العامّة والخطوط العريضة والمسار المرسوم من أجل تحقيق ما تَصْبُو إليه الدراسة من أهداف مَرْجُوَّة.

ومن خلال طبيعة الدراسة المستوحاة من المقاييس النقديّة المسطّرة فسنحاول الإجابة عنها وفق خطّة منهجيّة فرضها البحث، فجاء بحثنا يحتوي على مقدّمة ومدخل، وأربعة فصول، مُذيّلًا بخاتمة رصدنا فيها أهم النتائج التي توصّلنا إليها .

المدخل كان مخصصا للحديث عن القراءة التراثية للنص الشعري ، وكيف تلقى المؤلفان هذه النصوص من ذلك الكم الهائل من الشعر العربي ، متحدثين على أهم القراءات التي توصلت إليها المناهج النسقية أو مايطلق عليها نقد مابعد البنيوية، معرّجين على أنواع القراءات التي لابد للناقد أو الجامع بصفته كمتلقي، أن يعتمد عليها، وخاصة القراءة الاستكشافية والتأويلية.

الحديث عن النص أو القراءة حتما يقودنا للحديث عن أنماط القراء والمتلقين لهذا العمل الإبداعي، ولذا كان لزاما علينا بيان أنماطهم ، فذكرنا القارئ النموذجي ، الخبير، الضمني ، الافتراضي ، كما يمكن أن يطلق على أصحاب المختارات الشعرية اسم القارئ الجامع .

وفي جزئه الثاني كان الكلام عن أثر المختارات الشعرية وما أضافاته لمجالي الأدب والنقد، وما حظيت به هذه المصنّفات من قيمة أدبيّة ونقديّة من خلال الشروحات والدراسات، وكيف استطاعت أن تكون مجالا خصبا للمناهج النقدية الحديثة والمعاصرة وكذلك الدراسات اللغوية الحديثة وليدة اللسانيات .

أمّا الفصل الأول: فجاء مخصصا للحديث عن جملة من الخصائص الأسلوبية التي يمكن أن تُجسّد عناصر البلاغة العربيّة من خلال النظر عند اسقاطها حول المدوّنتين، فجاء البيان لندرس فيه العلاقات المشابهة وغير المشابهة القائمة على التطابق أو الوظيفة المجازية (المجاز المرسل وعلاقاته ، والمجاز العقلي وإسناده)، ثمّ الأسلوب من ناحية الخبر والإنشاء وتلك التنوّعات، والطرق التي تفسّر شخصيّة صاحبها والغرض البلاغي لفحوى الخطاب، وكماعرّجنا عن بعض المحسِّنات البديعيّة التي تضفي على النص جمالًا بديعيًّا وإيقاعيًّا ويُحَسّنُ معناه ويُجمّله.

أمّا الفصل الثاني : فهو دراسة لغويّة تُعبّر عن مدى كشف المعنى ونظام الكلام، حيث

عالجنا فيه جانب الأسلوب من الناحية الإعرابية وتغيّراته من خلال الأفعال والأسماء كصفة الفعل وزمنه وحركاته ، وفي الأمر الثاني كان سعينا للبحث عن تلك الأدوات التي ساهمت في الترابط والتماسك النصّي بين وحداته وجزئيّاته كالعطف والتوكيد.

أمّا الفصل الثالث: فكان مخصّصًا للعروض والإيقاع، فسعينا من خلاله التحديد لأنواع القافية من ناحية النوع والعدد، ولذلك أجبرتنا الدراسة للقيام ببعض الإحصاءات والتفصيلات التي يمكن من خلالها استنتاج الحكم النقدي في هذا الباب، ولذا حرصنا في تناول حركات القافية والحروف التي جاءت رويًّا؛ لأنّ ذلك يساعد في بيان حُسْن اختيار المؤلّف وقدرته على التذوّق، كما تعكس هذه الحروف بُعد النَّفسي، أو ما يسمّى بالغرض الشعري.

فهذا التباين حتْمًا سيقودنا للحديث عن حركات القافية، وكيف جاءت. وماذا يعْكِسه هذا الاختلاف في معاني النص.

ولم تَنْتَهِ الدراسة هنا بل ساعدنا هذا للاطّلاع على البحور الشعريّة التي جاءت عليها نصوص المدوّنتين، ولذا قُمنا بتفسير بعض الظواهر الموسيقيّة من خلالها، وبَرَّرْنا سبب غياب بعضها، وجاء الحديث عن التكرار باعتباره أحد الوسائل الإيقاعية وتأثيره في الكلام من ناحية المعنى كذلك .

وأمّا الفصل الأخير: فكان عبارة عن دراسة موازنة بين المدوّنتين من خلال الفصول السابقة وهذا لتوضيح نقاط التّلاقي أو الاختلاف، وقد ساعدتنا طريقة الموازنة هذه في إضافة عنصر آخر هو وليد المقاييس السابقة ، تجلى ذلك في الغرض الشعري، الذي تحدثنا عنه من ناحية الوجود أو العدم والكثرة والقلّة، وعلاقة ذلك بالحياة والمقام الشعري .

وفي الأخير حاولنا أن نُلَمْلم هذا الجهد فجاءت الخاتمة كحوصلة لما وقفنا عليه، وما توصّل إليه هذا البحث من نتائج منها :

- أن المختارات الشعرية فتحت أمام النقاد والأدباء مجال الدراسة في تلك النصوص الشعرية ، لما احتوته من قضايا بلاغية ولغوية وعروضية .
- لم تخرج نصوص المدونتين عن النظام العربي من ناحية الشكل أو المضمون ، أو الأغراض والمقاصد.

-المختارات الشعرية على اختلافها الزمني تسعى في تحديد جيد النصوص ومايوافق الذوق الفردي والذوق العام للجماعة .

وإن كان لهذه الدراسة من منهج قد ساعفها في تحقيق نتائجها المرجوّة فإنّ المنهج الوصفي الاستقرائي أوْلى بذلك ، فمن خلاله يمكن تحليل بعض الظواهر التي قد تكون الأداة الأولى في اختيار هذه النصوص، أوتقديم أحد الزوايا المهمّة الموجودة لغويّة كانت أو بلاغية أو موسيقية، حسب ماتقتضية طريقة المعالجة، مع عقد المقارنة بين المدونتين .

وهذا المنهج قد أخذ البحث إلى التحليل والشرح في تحديد تلك المقوّمات التي من خلالها يمكن الحكم على النصوص، وبيان خصائصها، وقد انفتح البحث على مجموعة من المناهج الأخرى كانت تفرضها طبيعة الدراسة أو الجوانب التي تناولنا فيه، كالمنهج الأسلوبي الذي يعطي بعض المعايير في تحديد أهم الخصائص الأسلوبية في الأشعار المختارة، وهذا المنهج دعّمه المنهج الإحصائي في موازنة بين تلك الظواهر المتجلِّية في المدوّنتين، ومن أهم المناهج السياقيّة التي قد ساعدت العمل في بعض محطّاته نجد المنهج التاريخي الذي كان محدّدًا لبعض المجالات من ناحية الاختيار والتفضيل أو التقديم والتأخير.

و تمّ جَمْعُ هذه المادّة من مجموعة مصادر ومراجع قد استفاد البحث منها، وساهمت في إثرائه ولعلّ أبرزها يكمن في شروحات المدوّنتين، ومن أهمّها: شرح المفضّليّات لـ "أحمد شاكر وعبد السلام هارون"، شرح اختيارات المفضّل لـ "التبريزي"، وكذلك شروحات الحماسة، وأهمّها شرح المرزوقي، وشرح الأعلم الشنتمري وشرح التبريزي وغير ذلك من الشروحات التي ساعدت المتلقّي في بيان تعدّد المعاني للأشعار وإبداء الرأي فيها، ومن أهم المراجع التي كان لها دور بارز في توجيه البحث (المفضّليّات دراسة في عيون الشعر العربي) لـ "مبروك المنّاعي"، (المصادر الأدبيّة واللغويّة) لـ "عز الدين إسماعيل"، (في علم الدلالة دراسة تطبيقية في شرح الأنباري للمفضّليات) لـ "عبد الكريم محمد حسن جبل"، (دراسة في حماسة أبي تمّام) لـ "علي النجدي ناصف"، (حماسة أبي تمّام وشروحاتها) لـ "عبد الله عسيلان"، (شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي) لـ "الشيخ الطاهر بن عاشور"، وغيرها من المراجع ذات الصلة في مجالات مختلفة كالبلاغة واللغة والعروض، التي أخذنا منها بعض التعاريف والمفاهيم لتساعدنا في تحديد تلك الجوانب التي تقوم عليها الدراسة.

وكأيّ بحث علمي لا يخلو من بعض الصعوبات المتعلّقة بالدراسة ومن أهمّها: التّباين الواسع بين طبيعة الشّعراء واختلاف مشاربهم وأغراضهم التي قالوا فيها أشعارهم، وهذا الأمر قد انعكس في تباين بعض الأحكام، ومنها شساعة الموضوع، وتشعّبه فقد تحتاج كلّ قضيّة إلى بحث بمفرده، ومنها أيضًا صعوبة الموازنة بين أشعار المدوّنتين لاختلاف ظروف التأليف وللاختلاف الزمني للشعراء، ما جعل الأحكام التي تُطلق عليهما قليلة وهي متشعّبة في بطون الكتب تعالج قضايا محدّدة، ومن الصعوبات التي نأسّف لذكرها عدم الحصول على بعض الدراسات ذات الصلة الوطيدة بالبحث، وغيرها من الأسباب التي لو تيسّرت لكانت لها الإضافة الواضحة.

وفي ختام هذا العمل وقد مَنّ الله علينا بإتمامه لا يسعنا إلّا أن نتقدّم بأسمى عبارات الشّكر وفائق الاحترام للأستاذ الدكتور "معمّر حجيج" الذي غمرنا بصبره وكرم أخلاقه وإفادتنا بملاحظاته القيّمة التي كانت سببًا لإنارة الطريق أمامنا واستواء البحث في صورته التي هو عليها الآن، فقد زادت توجيهاتُه البحثَ جمالًا وإجمالًا فجزاه الله عنّا كلّ خير.

كما لا يفوتنا أن نتقدّم بجزيل الشكر وإقرارًا بفضلهم علينا إلى كلّ من ساعدنا في إنجازه، وقد أمدّوا لنا يد العون بالتوجيهات والآراء ونخصّ بالذكر منهم: الدكتور "العيد حنكة" والدكتور "يوسف العايب" والأستاذ "محمّد عطا الله" والأستاذ "الصالح زكّور".

وأملنا المرجو أن يكون لهذا العمل إفادة للقارئ وإضافة لمسيرة السّابقين له والحمد والشكر لله أوّلًا وآخرًا.

مدخل

أولا :المختارات الشعرية وتلقي النص

-القراءة وأنواعها من منظور الدراسات الحديثة

-أنماط القُرّاء

ثانيا : القيمة الأدبية والنقدية لكتب الاختيارات الشعرية.

- القضايا النقدية وليدة الاختيار

- النص الشعري القديم ومناهج التحليل الحديثة والمعاصرة

أولا: المختارات الشعرية وتلقي النص :

تقوم المختارات الشعريّة في حقيقة أمرها على حسن تلقّي وقراءة النص الشعري من زاوية الذوق والنقد، وهذه الفلسفة المستوحاة ممّا بعد البنيويّة تريد الرقي بالذائقة النقديّة في تلقّي النص ولذا نجد "ريفاتير"(Rifatterre) "يقترح قراءتين يرى أنّهما كفيلتان بجعل النص يبوح بأسراره للقارئ، وهاتان القراءتان تشكّلان مرحلتين مختلفتين في سبر أغوار النص الأدبي ولكنّهما تتكاملان، وتستمر المرحلة الأولى من البداية حتى نهاية النص، ومن أعلى الصفحة إلى أسفلها وتتبع الكشف على المحور الأفقي (النسقي)، وهنا يستنتج الناقد أنّه خلال هذه القراءة الاستكشافيّة الأولى يتمّ التفسير الأوّل، ما دام إدراك المعنى يتمّ خلال هذه القراءة، أمّا القراءة الثانية فيطلق عليها ريفاتير(Rifatterre) القراءة الاسترجاعية وهي قراءة تأويليّة، تجعل القارئ يسترجع ما قرأه، ويستحضر أثناء محاولة فهم النص، فالقارئ هنا يقارن ويجمع العبارات المتتالية والمختلفة في الأثر النهائي لهذه القراءة هو اجتلاء وحدة الدلالة الكامنة وهكذا تتواشج كلّ من القراءة الاستكشافيّة والاسترجاعيّة بحيث تمهّد الأولى للثانية".(1)

فالقراءة عند "ريفاتير"(Rifatterre) لابدّ لها من قارئ نموذجي أو القارئ العمدة أو ما نطلق عليه في ضوء اتجاه القراءات التراث العربي بالقارئ الجامع الّذي يسهّل عليه فهم وحدات النص وخاصّة عندما يتعلّق الأمر بفهم ودراسة التراث؛ إذ أنّ هذا الموروث الأدبي بعيد على بيئة ولادة هذه النظريّات الحديثة، ولكنّها تسعى إلى البحث عن الفهم الحقيقي للنص وهذا الأمر أشار إليه "غادامير" (Gadamer) في دراسته للتراث والموروث ولذا فإنّ "الفهم ينبغي ألّا نتصوّره على أنّه نشاط تبذله الذات، بل على أنّه يعني أن يَغْمِرَ المرء نفسه في حدث

[1] – محمد المتقن، مفاهيم نقديّة، مطبعة آنفو، فاس، المغرب، ط1، 2013، ص 43.، وينظر حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت الدارالبيضاء ط1، 1994، ص137.

من التراث فهذه الفكرة يمكن أن تبرّر تيّارًا رئيسيًّا موروثًا كمعيار للحكم، وتحظر استبدال بدائل للنصوص المعتمدة"(1).

وهذه الحالة قد تحقّقت عند القارئ القديم الّذي استطاع فهم الجوانب والأنظمة والجزئيّات ذات الصبغة التاريخيّة للربط بين الواقع الفعلي والتصوّر الحفري المرجعي، وكذلك بالحفر اللّغوي الدؤوب وهو حفر يظنّ أنّ الوحدات المعجميّة لصيقة بجزئيّات الحياة اليوميّة إذ لا تزيد في رأي الفيلولوجيّين على أن تعكس الواقع أو أنّها الواقع نفسه في الحالات القصوى.(2)

وهذه الفكرة تصوّر العلاقة الوطيدة بين المبدع والمتلقّي، فيصبح العمل الأدبي بين مبدع يُعَدُّ القارئ الأوّل ومتلقٍّ يُعَدُّ القارئ الثّاني لأنّنا في هذه المرحلة سننتقل من القارئ الضمني المصاحب لولادة النص، ويختصر في صاحب النص نفسه بكونه المتلقّي الأوّل لإبداعه، ويصبح آنذاك أفق الانتظار بحسب نظريّة أصحاب مدرسة التلقّي الّتي تمثّل القاسم المشترك بين المتلقّي الافتراضي والمتلقّي الفعلي، وأفق الانتظار للمتلقّي الفعلي الّذي يمثّله الجامع لهذه الأشتات، "ويقودنا هذا التصوّر إلى نتيجة مفادها أنّه ليست للعمل الأدبي دلالة جاهزة أو معنى ثابت مطلق ونهائي، إذ يظل منطويًا على إمكانيّات دلاليّة تقتضي تحقّقها مساهمة القارئ ومحاورته للنص الّذي يكتسب (النص) مع كلّ قراءة جديدة دلالة جديدة، وهذا ما دعا إليه "رولان بارت"(R.Barthes)"(3)،

1- ينظر، رامان سلدن، من الشكلانيّة إلى ما بعد البنيويّة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2006، ص 317.

2 -ينظر، إدريس بلمليح، المختارات الشعريّة وأجهزة تلقّيها عند العرب، منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة، الرباط، ط1، 1995، ص 465.

3- صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات جامعة السابع من أفريل، ليبيا، ط1، 1426هـ، ص 124.

فالتفاعل الذي يكون بين النص والمتلقي هو أساس القراءة التي تبحث عن المعنى يقول إيزر (R.Jauss)

" إن الشيء الأساسي في قراءة أي عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه لهذا السبب نبهت نظرية الفيوميولوجيا بإلحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تكون تهتم ليس فقط بالنص الفعلي ،بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذات النص" (1)

وكتب المختارات الشعريّة قد تجسّدت فيها هذه الفكرة المنطلقة من مبدأ تلقّي النص الشعري وفق ضمان جودة النص التي تُشَيِّعُ توقّع وأمزجة الأفراد والجماعة، وهذا الدافع الّذي جعل من المفضّل يكون متلقّيا للنصوص الشعريّة الّتي وقعت بين يديه، فقد فَقِه النقّاد القدامى لأثر القراءة وأشار العرب إلى ذلك "فتحدّثوا في مراعاة مقتضى الحال، ومقامات التلقّي المطابقة لمقامات القول، وبرز في نظريّات بعضهم أثر القارئ في استخراج المعاني العميقة ودلالات النصوص"(2).

ففلسفة النقد العربي عند قراءة النص بصفته عمليّة انتاج إبداعي مغلق لابدّ لها من تفسير معمّق لتلك الظواهر وفق آليّات البحث عن المعنى بعيدًا عن المؤثّرات الذّاتيّة، فوجّهت اهتمام النقّاد –حسب فلسفة هوسرل(Husserl) - إلى العناية بالعقل الّذي تهمّهُ الأقيسة المنطقيّة، ويستبعد أهمّية الحدْس وتأثيرات الذّات، وعلى العكس من الفلسفة الوضعيّة الّتي دعت إلى الفصل بين الذّات والعقل (...) وهذا بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجيّة الماديّة إلى عالم الشعور الدّاخلي الخالص. (3) ، وهذا ما أراد "إيزر" (R.Jauss) تحقيقه من إثبات شخصيّة نموذجيّة للقارئ أو المتلقّي الّتي يمكن من خلالها وصول المعنى وتحديد دلالاته و

[1] – فولفغانغ إيزر ، فعل القراءة، ترجمة حميد لحميداني والجيلالي الكدية ،مكتبة المناهل فاس المغرب ، دط ،دت ، ص12.

[2] – محمّد المتقن، مفاهيم نقديّة، ص 13.

[3] – ينظر بسّام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، مصر، ط1، 2006، ص 162.

مدلولاته المؤدية للمعنى .

ولا يتأتّى ذلك إلّا بفهم للتأثيرات الّتي تنتجها الأعمال الأدبيّة و التجاوبات أو الدّواعي لإثارتها، وهنا تكون مهمّة القارئ تَشْيِيد الإبداع لا تشخيصه، لتتجلّى لنا شخصيّة القارئ الضمني "وهو قارئ ذو قدرات خياليّة شأنه شأن النص، وهو لا يرتبط مثله بشكل من أشكال الواقع المحدّد، بل يُوجِدُ قدراته الخياليّة للتحرّك مع النص باحثًا عن بنائه ومركز القوى فيه وتوازنه وواضعًا يده على الفراغات الجدليّة فيه فيملأها باستجابات الإثارة الجماليّة الّتي تحدث له، وهو منتج بقدر ما هو مدرك لأسرار الأساليب اللّغويّة للنص الّذي يقرأه"(1).

وهذا الإدراك للأساليب اللّغويّة للنص هو الّذي قيّد أصحاب الاختيارات الشعريّة لتقوم على تفسير وتحديد بواطن القوى الجمالية وهي الخاصّيّة للتأليف عند المبدع بصفته المتلقّي الأوّل، وعند القارئ (صاحب الاختيار) بصفته المتلقّي الثّاني فتكون القراءة مضاعفة في معجم اللّغة الشعريّة للنص المختار لأنّ خصوصيّة المعجم اللّغوي للشعر عند أصحاب الاختيارات كونها الخزّان لأيّ معاجم عامّة لأيّة لغة، ومن ثَمَّ يختار نصًّا لما يتضمّنه من كلمات نادرة الاستعمال ويحاول بهذا المسعى إرجاع هذه المفردات للتداول الشعري والتّداول العام فيتمّ إنتاج نصّ موازٍ للنص الأوّل من خلال عقد العلاقة بين لغة التأليف ولغة التصوير ،"فالتأليف الشعري في صورته الغنائيّة على الأقل سيبدو مع هذا المبدأ العام الّذي تبنّاه تأليفًا عائمًا ومتوقّفًا، أي أنّ التشابه في مستوى المحور الأفقي والتّجاوز في مستوى المحور العمودي لا يمكّنان القول الشعري من أن يتدرّج عبر الزمن وهو ما يُؤَوَّل حُبسة أو عيٍّ لدى المنتج"(2).

فقد فرضت النصوص الشعريّة في الحماسة بخاصّة طريقة على المتلقّي، فقد عَمِد المبدع

1 -محمّد المتقن، مفاهيم نقديّة، ص 52.

2 -إدريس بلمليح، المختارات الشعريّة وأجهزة تلقّيها عند العرب، ص 133.

فيها أن يجعل منها حيّزًا مفهوميًّا ديناميكيًّا مغلقًا يعمل في صورة متكاملة لتقدّم لنا الذوق العام للجماعة من ناحية المبدع والذّوق الفردي من ناحية المتلقّي وإن كان يصحّ عليه في كتب المختارات الشعريّة اسم "المبدع الثّاني".

وهنا نكون بين اتجاهين يحدّدان القراءة ذات الوعي الفنّي وهما:

1-اتّجاه يمثّله إيزر (R.Jauss)والّذي يؤكّد فيه على دور القارئ والنص معًا متأثّرًا بالفلسفة الظاهراتيّة لـ "هوسرل" (Husserl)

2-اتّجاه يمثّله "ياوس" (R.Jauss)

، والّذي يؤكّد فيه على دور القارئ في خلق المعنى الأدبي مستفيدًا من "غادامير" (Gadamer).(1)

و"غادامير" (Gadamer) يُعْتَبَر من دعاة الأفق التاريخي الّذي يقوم على الوعي الفعّال ،"ذلك الوعي الحريّ بأن يدرك ما يجري بالفعل عندما نكون بقبالة وثائق من الماضي، وسواء علينا أقبلنا التاريخ الفعّال أم لم نقبله، فإنّه مشتبك بفهمنا اشتباكًا محكمًا، وما يفعل الوعي التاريخي الفعّال أكثر من أن يجعلنا على دراية بهذه الحقيقة الواقعة، إنّه الوعي بحتميّة الموقف الهورمينوطيقي"[2].

فهذا الوعي الخلّاق الّذي يكمن في المبدع لإنتاج النص وكونه المتلقّي الأوّل للنص بعد ولادته ووضع العمل المبْدَع بين يدي القارئ وهو المتلقّي الثّاني هو الّذي يفرض عليه البحث عن المحفّزات القرائيّة في توليد الدلالة الجديدة أو المعنى المصاحب للنص، وهذا الوعي قد نجده في صورته العالية المتعلّقة بالشعر العربي القديم عند أصحاب الشروحات إذ تتعدّد عندهم زوايا النّظر بالنسبة للنص، وتختلف درجات تلقّيه قرْبًا وبُعْدًا، فكلّما استطاع الشارح وهو القارئ

---

[1] -ينظر، بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 165.

[2] -رامان سلدن، من الشكلانيّة إلى ما بعد البنيويّة، ص 415.

الثّالث تحديد زاوية المعنى تصبح مرحلة توليد الدّلالة الجديدة وفق مقتضيات الوعي النصّي(1)، فقوّة الوعي عند المتلقّي (الثاني، والثالث) تجعل النص في أعلى مراتب القوّة والنضج التام للمعنى ويمكن أن نطلق عليه في هذه الحالة اسم أو مصطلح "نص الواجهة" ونعني به ذلك النص الّذي يكون فارضًا نفسه في المشهد الشعري ويتداول بكثرة، ويعني ذلك أنّه حقّق أعلى درجات الفصاحة في نظر جامعه أو متلقّيه.

والمعلّقات الشعريّة بحقّ يمكن أن يطلق عليها هذا الاسم لما احتوته من فصاحة وبلاغة وتماسك وحسن تصوير ووضوح في المعنى، وتكثيف للصورة الشعريّة، ولو نعد إلى الوعي النصّي في شروحات المختارات الشعريّة، نُقدّم شرح التبريزي للمفضّليّات على أنّه أحد تلك النماذج للوعي النصّي العالي الّذي يجمع بين اللّفظ والمعنى أو بين المتلقّين عند التعدّد "ففي شرح اختيارات المفضّل للتبريزي نفسه يمكن أن تخرج بملاحظات لا حصر لها حول الوعي النصّي ببنية القصيدة وارتباط أجزائها بعضها ببعض سواء على مستوى البيت وما بعده، أو على مستوى الجملة الشعريّة، أو على مستوى الأجزاء الأساسيّة للقصيدة"، نسيب، ورحيل، وفخر، يقول "التبريزي" مثلا في شرح البيت الثالث من قصيدة "سلمة بن خرشب" "ومعنى البيت أنّه لما اقتضب الكلام، منصرفًا عن الغزل إلى التبجّح بعزّه وفروسيّته وإقدامه في متصرّفاته ...... فهذه ملاحظة تدلّ على إدراك التبريزي أنّ الشاعر اقتضب جزء النسيب في بيتين، وإذا طبّقنا هذه الملاحظة على القصائد الّتي تبدأ بالطيف والخيال في الشعر القديم لوجدناها إنّها تؤسّس لنمط أساسي فيما يمكن أن يسمّى بقصيدة الطيف والخيال، وذلك على الرّغم من أنّ التبريزي

---

[1] للاستزادة يراجع في ذلك، في علم الدلالة دراسة تطبيقيّة في شرح الأنباري للمفضّليّات لعبد الكريم محمد حسن، وحماسة أبي تمّام وشروحها لعبد الله عبد الرحيم عسيلان،دار الكتب العربية ، مصر دط ، دت، وشروح حماسة أبي تمام دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها،محمد علي عثمان ،دار الأوزاعي الدوحة قطر ،ط1 ، 2011.

لم يكن في مقام استقصاء لملاحظته النصّية"(1).

فالنصوص المختارة في المفضّليّات تعكس في حقيقة الأمر ذوق الجامع لها من ناحية وعيه لتلقّي النص وما يناسب المقام، فيتجلّى هذا الوعي في حسن الذوق النقدي عند المفضّل الضبّي، إذ يرى في تلك النصوص الترابط بين الأبيات والانتقال بين المعاني دون الإخلال بما يقتضيه المعنى السائد والمقصود في النص والّذي أراد الشاعر إبرازه وتقديمه للمتلقّين من أجل استنباطه واستنطاق معانيه.

وهذا ما جعل من "المفضّل الضبّي" خاصّة يميل إلى القراءة والكتابة معًا، إذ استطاع التوفيق بين القراءة الذوقيّة التي حكّم فيها الجماليّة النقديّة وجمعت في طيّاتها الصورة المثاليّة ليصبح النص يجري مجرى المثل، وهذا لخصوصيّة في جماليّاته وتداوله، سواء أكانت هذه الجماليّة تكمن في الجانب اللّغوي وما يحتويه من حسن اللّفظ وبلاغة المعنى، وما ينطوي تحته من صور بيانيّة ومحسّنات بديعيّة راقية يَسْهُلُ تلقّيه واستيعابه لدى القارئ، أو من ناحية إيقاعه وموسيقاه وربط ذلك كلّه بالمعنى المتداول في النص المناسب للمقام،وما يتوافق بين دلالة اللفظ ودلالة المعنى في الصوت والصّورةأوالخيال،يقول "بارت" (R.Barthes) :"فالكتابة الواقعة في صميم الإشكاليّة الأدبيّة الّتي لا تبدأ إلّا معها، هذه الكتابة في جوهرها أخلاقيّة الشكل، وهي اختيار للمناخ الاجتماعي الّذي يعزم الكاتب أن يموضع داخله طبيعة لغته، لكن هذا المناخ الاجتماعي ليس مناخَ استهلاك حقيقي على الإطلاق؛ فليست القضيّة أن يختار الكاتب الفئة الاجتماعية الّتي يكتب لها، فهو يعرف جيّدًا أنّ الكتابة لن تكون إلّا لهذا المجتمع، باستثناء أن يكون على مشارف ثورة ما،فاختياره يتعلّق بشعوره لا بفاعليّته وكتابته هي طريقة للتفكير حول الأدب"(2).

[1] ينظر، حسن البنّا عزّ الدين، مفهوم الوعي النصّي في النقد الأدبي، مؤسسة كتب عربيّة، دط، دت، ص 19.

[2]– رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر،ترجمة محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري ، دار المحبة ،سوريا، دط،2009، ص 23.

فهذه الحالة من الكتابة تصوّر لنا حالة المفضّل الضبّي في اختياراته إذ عمل على اختيار النصوص وفق ذوق الفرد وذوق الجماعة، فجاءت المشاركة الضمنيّة بما يناسب المناخ الاجتماعي وما يطرأ على المتلقّي، لأنّ للقراءة منهجًا واضحًا في الكتابات النقديّة العربيّة وما تعتمد فيه على عنصر التخييل الّذي يعمل في ضوء العقل لأنّ جوهر خطاب الأدب وحقيقته هو إحداث التغيير في المتلقّي، وهو واعٍ بفعل التغيير ممّا يؤدّي إلى تكامل شخصيّة المتلقّي وملامسة إحساسه الجمالي. (1)

في هذا الأمر لابدّ لنا من الحديث على أنواع القراءة وأنماط القراء لتلقّي النصوص في المختارات الشعريّة عامّة وما يتعلّق بالمدوّنتين (المفضّليّات) و(حماسة أبي تمّام) على وجه الخصوص.

ولذا سنعرض أنواع القراءة حسب مفهوم روّاد نظريّة القراءة والتلقّي وإسقاط ذلك على القراءات النقديّة والاختياريّة في كتب المختارات الشعريّة القائمة على الجمع والتصنيف، ويمكن أن نميّز بين القراءات المتّجهة نحو النص ويصحّ حصرها في ثلاثة أنواع من القراءة:

–القراءة الظاهراتيّة: وترصد أفعال الخطابات واستنساخها للأحداث الجمالية الذوقية كما تتجلّى في النص دونما تقويم نقدي (2).

وهذه القراءة الّتي تسعى إلى تحديد المعنى القريب التي يمكن أن نطلق عليها اسم قراءة الفهم، وهذا الأمر قد يتمّ بدمج بين قراءتين متداخلتين، قراءة استكشافيّة أو ما يصطلح عليه بالقراءة الاستطلاعيّة، وهي الّتي ينفتح فيها المتلقّي للنص ويلتقي معه لأوّل مرّة، مع القراءة الاسترجاعيّة الّتي تقوم على فهم وحدات النص، وغايتها الكبرى محاولة أن تقرأ من أجل

[1] –حسن البنّا عزّ الدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا نظريّة التلقّي وتطبيقاتها، الهيئة العامّة للثقافة، مصر، ط1، 2008، ص 163.

[2] – ينظر صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، ص 125.

معنى عادي، وهذا النوع هو الّذي أشار إليه "ريفاتير" (Rifatterre) إذ يقترح قراءتين تجعلان النص مكشوف المعالم وهي القراءة الاستكشافيّة الأولى، والقراءة الاسترجاعيّة وهي قراءة تأويليّة. (1)

إنّ هذه القراءة كفيلة بفهم النص فهما سطحيًّا عامًّا دون الغوص والسبر في أغواره، وهذا النوع من القراءة لا يمكن لأيّ متلقّ للعمل الأدبي أن يستغني عنه في قراءته للنص إذ لابدّ له من الاستكشاف والاستطلاع حتّى يتّضح من خلال ذلك المعنى القريب أو ما يطلق عليه المعنى العادي.

ويمكن أن نعطيه الصورة التالية:

القراءة الاستكشافيّة = اللفظ + المعنى الأوّل (المعنى العادي)

وهذا ما يمكن للمتلقّي أن يستقبله أثناء قراءته؛ إذ من خلالها يتيسّر فهم المعنى وهذا القصد هو الّذي حدّده "بول ريكور" (Paul Ricoeur) إذ يقول: "هو الفهم حين يطبّق على تعبيرات الحياة المكتوبة، وفي نظريّة للعلامات تغض الطرف عن الفرق بين الكلام والكتابة، وقبل كلّ شيء لا تؤكّد على جدل الواقعة والمعنى، يمكن توقّع أن يظهر التأويل بوصفه مجرّد مقاطعة ملحقة بإمبراطوريّة الاستيعاب أو الفهم"(2).

فيؤكّد "بول ريكور" (Paul Ricoeur) أنّ الفهم هو الأداة أو السبيل الأوّل لبداية مرحلة التأويل وتوليد المعاني المضمرة.

–القراءة التماهية: وتتّسم بالتأييد أو الشجب لمواقف الشخصيّات(3)، وهذه القراءة بهذا الوصف هي قراءة انطباعيّة ذوقيّة يمكن للمتلقّي إبداء الرأي فيها قبولًا ورفضًا من

---

[1] –محمّد المتقن، مفاهيم نقديّة، ص 43.

[2] – بول ريكور، نظريّة التأويل، الخطاب وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006، ص 120.

[3] –صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث، ص 125.

خلال المتعة الّتي يحدثها النص في المتلقّين، لتصبح لغة النص هي الّتي لها القدرة في إيجاد متعة الذائقة الأدبيّة الّتي أشار إليها "رولان بارت" (R.Barthes) بقوله: "يجب على النص الّذي تكتبونه لي أن يعطيني الدليل بأنّه يرغبني، وهذا الدّليل موجود: إنّه الكتابة، وإنّ الكتابة لتكمن في هذا: علم متعة الكلام"(1).

هذه القراءة الذوقيّة الانطباعيّة قد أسهمت في تحديد النصوص عند أصحاب الاختيارات الشعريّة مع مراعاة الذوق الفردي للجامع والذوق العام الّذي ينحصر في البيئة، التاريخ، الوعي المشترك، فنمط التلقّي في هذه الحالة "هو تعبير عن حالة من التلقّي الجماعي المشترك، إنّه التحام متماسك لجملة قراءات تصدر عن أفق تاريخي واحد، وتحرّكها هواجس أيديولوجيّة متشابهة، كما أنّها تشترك في مجموعة من الافتراضات والغايات والمصطلحات الفنّية واستراتيجيّات القراءة"(2)، فهذه القراءة بخاصّة الّتي انطلق منها أصحاب الاختيارات للبحث عن النص الشّارد ثمّ محاولة تحويله إلى الواجهة لما يتضمّنه من قيم فكريّة وجماليّة وشعوريّة، هذه القيم تتناسب مع الذوق العام، وهذه لعبة الإبداع الشعري بجماليّات فرديّة وجماعيّة، والفرديّة تحاول اختراق المألوف وما هو موجود، وجماليّات الجماعة تحاول تحقيق التداول للنص.

–القراءة التأويليّة: وهي القراءة الّتي تتعمّق في البحث عن معاني النص والغوص في وحداته، وهي القراءة الّتي تبحث عن معنى المعنى من خلال محاولة الاهتداء إلى نشاطات واعية؛"فهي قراءة للنص أو مقاربة تتحكّم فيها الفرضيّات المنبثقة من معطيات النص أوّلًا ومن قدرات المؤوّل ثانيًا، والتأويل في أوسع معانيه هو القراءة بمعناها الواسع"(3).

---

[1] –رولان بارت، لذّة النص، ترجمة منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، (دط)، دت، ص 27.

[2] –نادر كاظم، المقامات والتلقّي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، البحرين، ط1، 2003، ص 15.

[3] – بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 210.

والقراءة التأويليّة هي في حقيقة الأمر تعتمد في فك رموز النصوص الغامضة المتعدّدة في المعنى، إذ أنّ هناك بعض النصوص تسلّم نفسها للقارئ من أوّل وهلة ولذا فإنّ القراءة التأويليّة ليست تلقّيًا ساذجًا وإنّما هي تعي منذ اللحظة الأولى كونها تأويلًا فلا تتوقّف عند حدود التلقّي المباشر بل تريد أن تُسْهِم بوعي في إنتاج وجهة النظر الّتي يحملها أو يتحمّلها النص، هي لا تريد ولا تقبل الوقوف عند حدود العرض والتلخيص (...) بل تريد إعادة بناء ذلك الخطاب بشكل يجعله أكثر تماسكًا. (1)

ونجد "إدريس بلمليح" قد تناول هذا الأمر عند التطرّق للقراءة التأويليّة في المختارات الشعريّة وفصّل فيها عند تناول عمود الشعر للمرزوقي. (2)

والقراءة التأويليّة هي قراءة تتعدّى اللفظ والمعنى السطحي:

لفظ ← معنى أوّل ← معنى المعنى (التأويلية)

فهي القراءة الفاحصة القائمة على التأويل والتشكيك.

ولعلّنا نصنّف قراءة أصحاب المختارات الشعريّة لتحديد المعاني العميقة في النصوص المختارة وما جعلهم يفضّلونها على غيرها من منطلق الجودة والمعنى العميق والمتعدّد من حيث كون قراءتهم (قراءة الجمع) من ذلك الكمّ الهائل من النصوص والمقطوعات الشعريّة ليجد المبدع (صاحب الاختيار) نفسه أمام سبيلين من الاختيار.

1/ اختيار لنصوص كاملة: وهي النصوص الّتي أختيرت لأنّها تمثّل القصيدة القديمة بجميع تنوّع موضوعاتها، وهذا الأمر نجده خاصّة عند "المفضّل الضبّي" إذ ينقل النصوص كاملة دون أي نقص أو قص ، كما هي موجودة في بيئتها، وكذلك عند بعض النصوص في حماسة

[1] -ينظر، محمد المتقن، مفاهيم نقديّة، ص 78.

[2] -للاستزادة ينظر، إدريس بلمليح، المختارات الشعريّة وأجهزة تلقّيها، ص 441.

أبي تمّام.

2/ اختيار لبقايا قصائد، أو شظايا من قصائد، أو القص لقصائد من الروّاة أو من الجامع نفسه، وهذا الأمر قد نجده عند "أبي تمّام" خاصّة وقد أشار "المرزوقي" إلى ذلك بقوله: "وحتّى إنّه ينتهي إلى البيت الجيّد في لفظة تُشينه، فيجبر نقيصته من عنده ويبدل الكلمة بأختها"(1).

فهذه العمليّة هي الّتي جعلت "أبا تمّام" قد يختار من النص جَيِّدَه ويدع ما يرى فيه من عيب غير مستساغ، ويرى "علي النجدي ناصف" أنّ كلام "المرزوقي" هذا هو اتّهام لـ "أبي تمّام" لأنّ تغيير الألفاظ لا يبقيه خالصًا لصاحبه (أو قائله) كما حاول أن ينفي هذه التهمة عن "أبي تمّام".(2)

لكنّ "أبا تمّام" كان لا يأتي بالنصوص كاملة؛ بل كان يختار ما يناسب ذوقه النقدي ومعيار الجمال الفنّي، وما يتناسب مع تأويلاته القرائيّة، فهو القارئ والمبدع في الآن ذاته، "ومن ثمَّ نراه لا يأتي بالقصيدة كاملة مثلما فعل "المفضّل الضبّي" و"الأصمعي" من قبل، ولكنّه يختار من القصائد الأبيات والمقاطع الّتي تناسب ذوقه الفنّي ومعاييره النقديّة"(3).

ولعلّنا نذكر أمثلة للدّلالة على اختيار "أبي تمّام" للمقطوعات أو القص لبعض القصائد فقد نقل قول "جرير" يرثي "قيس بن ضرار"، فكان أوّل بيته على الكسر بعطف سابق:

---

[1] – أبو علي أحمد بن محمّد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمّام علّق عليه وشرح حواشيه، غريد الشيخ، دار الكتب العلميّة، بيروت–لبنان، ط1، 2003، ص 4.

[2] –للتوضيح أكثر ينظر، علي النجدي ناصف، دراسة في حماسة أبي تمّام، مكتبة النهضة، مصر، ط1، 1955، ص 30.

[3] – أحمد شوقي، من المصادر الأدبيّة واللّغويّة، دار العلوم العربيّة، بيروت–لبنان، دط، 1990، ص 46.

وَبَاكِيَةٍ مِنْ نَأْيِ قَيْسٍ وَقَدْ نَأَتْ * بِقَيْسٍ نَوَى بَيْنٍ طَوِيلٍ بِعَادُهَا**(1)

فكان أوّل النص اسم معطوف على ما قبله.

وكذلك من قصيدة "عمرو القنا" اختار منها "أبو تمّام" مقطوعة أوّلها:

القَائِلِينَ إِذَا هُمْ بِالقَنَا خَرَجُو * مِنْ غَمْرَةِ المَوْتِ فِي حَوْمَاتِهَا عُودُوا**(2)

ومهما يكن فإنّ هذه القراءات المتعدّدة بين استكشاف واسترجاع وتأويل وجمع ما هي إلّا أدوات لإضاءة الجوانب المعتّمة في النص والبحث الجار عن الناحية الفنّية من أجل الوصول إلى المعنى الّذي يرمي إليه وكشف الحجب عنه للوصول إلى النتائج المرجوّة منه، فهي بمثابة إعادة إنتاج للنص بحسب مقاييس نقديّة تتّسع باتّساع الذوق الفردي للجامع والذوق العام الجمعي.

أمّا أنماط القُرَّاء الّتي تحدّثت عنها الدّراسات المهتمّة بالقراءة والتأويل أو بالمتلقّي للنصوص الأدبيّة، وتحديد المعنى المقصود أو المعنى العميق، أو ما يطلق عليه معنى المعنى، فهذه القراءات للنصوص لابدّ لها من قارئ يستطيع تحديد ذلك، والقرّاء أثناء ممارستهم القراءة الأدبيّة أو النقديّة كالنص يختلفون في طبيعة التلقّي لذلك العمل الإبداعي.

ولذا نجد أنّ المهتمّين بحقل الدراسات النقديّة ما بعد البنيويّة في مجال القراءة والتلقّي يُقدّمون أنواعًا للقُرّاء، حسب مكانة المتلقّي من النص وحسب نوع القراءة استكشافيّة، استرجاعيّة، تأويليّة، فتعدّد نوع القراءة هو الأمر الّذي يجعل النص حيويًّا، متولّد الدّلالة متعدّد المعاني وهذا باختلاف زوايا القراءة.

وقد حدّد "محمّد المتقن" و"إدريس بلمليح" أنماطًا للقرّاء عمومًا وخاصّة القارئ

---

[1] – أبو تمّام، ديوان الحماسة، دقّقه محمّد فوزي حمزة، مكتبة الآداب، القاهرة ،ط2، 2012، ص 111.

[2] – المصدر السابق، ص 66.

النموذجي، والقارئ الخبير، القارئ المقصود، والقارئ المضمر، وإن كانت هاته المسمّيات قد تختلف من ناقد لآخر، فنجد مثلًا للقارئ النّموذجي عدّة مسمّيات، وهذا الأمر يعود لعامل الترجمة للمصطلح الواحد كما وقع مع العديد من المصطلحات الأخرى كاللّسانيّات والسيمياء، والبنيويّة والموضوعاتيّة، "فالاختلاف في ترجمة المصطلح الواحد يوهم بأنّنا بإزاء مفاهيم متعدّدة، ولكن عند التمعّن ينجلي الأمر، لنجد أنفسنا أمام مصطلح واحد بتسميات مختلفة»[1].

وهذا الأمر يعود أحيانًا لاختلاف المشارب الّتي أخذ النقّاد أو المترجمون مصطلحاتهم، كالفرنسيّة أو الانجليزيّة، أو الألمانيّة أو الأمريكيّة وغيرها، وما دام المترجمون العرب لا يؤمنون بالعمل الجماعي في ترجمة المصطلحات فإنّ توحيد المصطلح لن يوجد في تحديد مصطلحه وكذلك لمفهومه.

وسنقتصر في هذا الأمر على الأنماط الكبرى للقرّاء وما تمّ التعارف عنه عند النقّاد الّذين يعملون في حقل القراءة والتلقّي ساعين إلى التقريب بين هذه المفاهيم وما يناسب العمل في المختارات الشعرية وأسس تلقّيها.

فالقارئ باختلاف مسمّياته وباختلاف درجاته لابدّ له من مهمّة يؤدّيها تكمن في تأسيس الرّوابط بين المظاهر الخطاطيّة وهذا بالتفاعل بين القارئ والنص الّذي اهتمّ به كلّ من "ياوس وآيزر" (R.Jauss) (W.G.ISer) .[2]

فهذه العلاقة هي الّتي تحدّد مركز المتلقّي أو القارئ من النص وتوضّح العمل المؤمّل منه.

القارئ النّموذجي:

[1] -محمّد المتقن، مفاهيم نقديّة، ص 47.

[2] -ينظر، نادر كاظم، المقامات والتلقّي، ص 32.

وهو القارئ المثالي الّذي نرجع إليه في الغالب والّذي يصعب جدًّا تحديد جوهره واستناده، بل إنّنا نستطيع أن نذهب إلى حدّ اعتبار الناقد الأدبي أو فقيه اللّغة بمثابة جوهر لهذا التجريد(1)، وهو كذلك الشخص المتمرّس إلى أبعد حدٍّ بنظام لغة الشعر وبأنواع الشعر، وبأنواع الاختلاف بين هذه اللغة وبين اللغة اليوميّة.[2]

وهذا النوع من القرّاء ليس غايته البحث عن المعنى السطحي أو الجلي الّذي قد يصله أي قارئ أو متلقٍّ للنص، أو المعاني الّتي يُدْلي بها النص أثناء القراءة كُلًّا "إنّه قارئ يبحث عمّا لم يقله النص صراحة، يفكّ الرّموز المتناثرة في ثنايا النص أو الخطاب، ويبحث عن الفجوات ليملأها ويُسْبر أغوار مستويات النص المجازيّة، ويَسُدُّ شقوقه، فمفهوم القراءة هنا مقترن بالاكتشاف، وإعادة إنتاج المعرفة"(3).

هذا القارئ الّذي يطلق عليه "بسّام قطوس" القارئ العارف، هو الّذي يمكنه إنتاج نص جديد من خلال فكّ الشفرات والتعمّق في المعنى، وقد تكون هذه الصفة في "أبي تمّام" على وجه الخصوص، إذ هو شاعر يعرف خبايا اللّغة وجَرّ المعاني كما أنّه ناقد ذوّاق، ذو تجربة شعريّة فريدة، فنجده تختار من النصوص ما جاد لفظه ومعناه وما تلاحمت أجزاؤه لغة وبلاغة وعروضًا ،"فأبو تمّام قد أوتي عبقريّة شعريّة فريدة، وثقافة واسعة وعقل غوّاص، وصناعة لفظيّة ومعنويّة"(4).

وهذا لا يعني أنّ "المفضّل" أقلّ شأنًا من "أبي تمّام"؛ فهو أحد أعلام اللغة الثّقة في النقل، العالم بخبايا الشعر ومواطن الجمال فيه، ودليل ذلك أنّ النص الجديد في ذاته يكتب

---

[1] -ينظر، فولفغانغ إيزر ، فعل القراءة ،ص 22

[2] -ينظر، محمّد المتقن، مفاهيم نقديّة، ص 49.

[3] -بسّام قطّوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 176.

[4] -حنّا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب القديم، دار الجيل، بيروت-لبنان، ط1، 1986، ص 729.

الخلود للقيم الّتي يحتويها ،"فإنّ الخلود ينبغي أن يكون من حصّة القيمة الجماليّة، لأنّها تستند إلى الظواهر اللّغويّة الماثلة من هنا تقتضي القراءة الجماليّة قارئًا عارفًا بقواعد الكتابة وعارفًا بمخالفاتها، وطرق خرقها أو انحرافها، وقادرًا على استنباط قواعد الشاعر الفنّية الخاصّة به، والّتي تتمّ له بواسطتها تركيب قراءته".(1)

القارئ الخبير:

يعرّفه "إدريس بلمليح" "وهو قارئ يهدف بملاحظاته الذّاتيّة، وبتأمّله لردود الفعل الّتي يثيرها النص، يهدف إلى إحصاب المعلومات الموجودة في هذا النص وإلى توسيع دائرتها كي تصبح المعلومات انعكاسًا لقدرة القارئ لديه".(2)

ويضيف "حسن ناظم" صفات القارئ الخبير كاستطاعة التحدّث بطلاقة، اللّغة الّتي كتب بها النص، وأن يتوفّر على المعرفة الدّلاليّة الّتي تجعله مُسْتَمْتِعًا، توصل إلى النضج قادرًا على نقله إلى الفهم، وأن يتوفّر على كفاءة أدبيّة. (3)

والقارئ الخبير هو القارئ المثقّف الّذي سمّاه "محمّد عبد الواحد عبّاس" الّذي يُعَدّ ذا خصوصيّة تُميّزه في التعامل مع النص وهو القارئ الجمع عند "ريفاتير" (Rifatterre) "فالقارئ الجامع يُعيّن مجموعة مخبرين تتكوّن في النقاط الحسّاسة للنص وحيث يبنون بردود أفعالهم وجوه واقع أسلوبي إنّ القارئ الجامع يشبه المخمّن، فهو يكشف درجةً عليا في التكاثف في مسلسل ترميز أو وضع دليل للنص".(4)

[1] -بسّام قطّوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 177.

[2] -إدريس بلمليح، المختارات الشعريّة وأجهزة تلقّيها، ص 281.

[3] -حسن ناظم، مفاهيم الشعريّة، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 137.

[4] - ينظر، المرجع نفسه، ص 138، وكذلك محمود عبد الواحد عبّاس، قراءة النص وجماليّات التلقّي، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996، ص 139.

فالقارئ الخبير أو الجامع يوصف على أنّه مجموعة من التوقّعات كردّة الفعل أثناء القراءة ومدى التكثيف الدلالي الّذي سيفصح عنه النص.

القارئ الضمني:

هو قارئ يكون له حضورٌ ساعة القراءة، يعرّفه "رامان سلدن" (Raman Selden) : "هو القارئ الّذي يخلقه النص لنفسه، ويعادل شبكة من أبنية استجابة تغرينا على القراءة بطرائق معيّنة"(1).

فهذا القارئ الّذي لا تكون ولادته إلّا ساعة القراءة للعمل لاتّصافه بالمهارة والقدرة المعرفيّة "فهو قارئ ذو قدرات خياليّة شأنه شأن النص، وهو لا يرتبط مثله بشكل من أشكال الواقع المحدّد، بل يوجد قدراته الخياليّة للتحرّك مع النص باحثًا عن بنائه، ومركز القوى فيه، وتوازنه، وواضعًا يده على الفراغات الجدليّة فيملأها باستجابات الإثارة الجماليّة الّتي تحدث له، وهو منتج بقدر ما هو مدرك لأسرار الأساليب اللّغويّة للنص الّذي يقرأه وعندما ينتهي من قراءة النص يكون قد حقّق ما تطلبه القراءة الظواهريّة، أي أن الأنا المفكّرة لا تكون إلّا عندما تدخل دخولًا فعليًّا في علاقات وارتباطات مع اللّغة وحركيّتها"(2).

فهذا النّوع من القُرَّاء قد يكون له مظهران مظهر نصّي، وآخر تجريبي، فهو بعبارة أخرى قارئ فعلي لأنّه يسعى في تفسير التأثيرات الّتي تُوجدها الأعمال الأدبية أو ما يسمّى بردة فعل القراءة، لأنّ علاقة النص بالقارئ علاقة تواصل وبثّ، علاقة تفسير وتحليل، لأنّ هذه الشخصيّة للقارئ دائمًا تجعل نصبها قارئًا محتمل الحضور دون تحديد له.

فالقارئ الضمني أو المضمر كما يسمّيه البعض هو شخصيّة تسير مع النص تولد ببداية القراءة ولا تنتهي بانتهائها، بل تواصل عملها في التفسير والبناء والتحديد لبواطن

---

[1] – رامان سلدن، النظريّة الأدبيّة المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء، مصر، (دط)، 1998، ص 171.

[2] – محمّد المتقن، مفاهيم نقديّة، ص 52.

الجماليّة الّتي يرتكز عليها العمل الأدبي، فهي شخصيّة ليست تعتمد على القراءة البسيطة، السطحيّة، بل يكون هَمُّهَا قراءة تفكيكيّة لشفرات النص، فهي شخصيّة متحرّكة مع النص تدور حيث يدور، ولا تنفصل عنه بأيّة حال من الأحوال،" فالقارئ الضمني إنه مجسد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره وهي استعدادات مسبقة مرسومة من طرف واقع خارجي تجريبي ، بل من طرف النص ذاته، وبالتالي فالقارئ الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص إنه تركيب لايمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي ".[1]

فالقارئ الضمني قارئ ناقد يسعى إلى استنطاق وحدات النص وكشف معانيه من خلال المؤشرات المستوحات من طرفه ، ليربط من من خلالها خيوط المعنى المنشوط والذي يريط المبدع الوصول إليه، فقد يحجبه عن بعض المتلقين .

القارئ الافتراضي : وهو قارئ قد يحضر في ذهن المبدع أثناء أو لحظة الكتابة ، وهو التوقع الذي يجعل منه يكتب بلغة المساءلة ، " وهو عبارة عن إعادة بناء تصوري قادر على أن يمثل الأوضاع التاريخية للجمهور الذي تلقّى النص حين ظهوره المبدئي ، والذي كان مقصدا مباشرا لمدر الرسالة حين بثّها الأولي". [2]

فهذا القارئ الافتراضي قد يساهم في انتاج النص أو العمل الإبداعي فيصبح المبدع حينها المتلقي الأول لعمله .

وهذا مايجعل منه أمام توقع للقراء ومعايير القراءة لديهم ، وأما الأشكال التي قد تتخذها صورة القارئ المقصود فهي " قد تكون القارئ المؤمثل ، أو قد تعلن عن نفسها من

---

[1] -فولفغانغ إيزر ، فعل القراءة ص 30.

[2] -إدريس بلمليح ، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها ، ص 281.

خلال توقع معايير وقيم القراءة المعاصرة ، وهكذا فالقارئ المقصود باعتباره قاطنا تخييليا في النص لايمكن أن يجسد فحسب مفاهيم وتقاليد الجمهور المعاصر ، بل أيضا رغبة المؤلف سوء في الارتباط بهذه المفاهيم وأو الاشتغال عليها " [1]

فالقارئ الافتراضي هو قارئ أو ناقد يعيش في مخيلة المبدع يساهم في انتاج النص كما يساهم في توجيهه بطريقة خيالية متوقعة .

ويبقى الاختلاف في أنواع القراءة وأنماط القراء أمر نسبي وهذا حسب المسميات فقد تشترك وتتقاطع أوتختلف وتتباين ، إلا أنها تسعى في مجملها لتحديد زوايا فهم النصوص والمساهمة في انتاجه وتوجيهه ، وتوضيح معانيه ومراميه .

ولذا نرى ريفاتير (Rifatterre) يقترح نوعين من القراءة ، وهما القراءة الاستكشافية ، والقراءة التأويلية ، التي تؤدي إلى فهم الن ومن خلالها يكشف الن عن خباياه ، وكذلك أن الأقرب لهذه القراءةالتأويلية هماالقارئ النوذجي والقارئ المخبر أو الخبير و ذلك أن التأويل مهمة صعبة ليست باليسيرة ، ولأن القارئ التأويلي قارئ لابد أن تزوده بمجموعة كبيرة من القدرات التي لابد منها من أجل خوض غمار النص ومن أجل الكشف عن خوصيته، وهذا لايتأتى إلا لقارئ واع محيط بخبايا وجزئيات المعنى [2].

مهما كان فإن الغاية من إعطاء القراء هذه القيمة يعود إلى وضع المتلقي للعمل الأدبي من ناحية تفسيره وتقويمه وتوجيهه ، والغاية الكبرى في فك شفرات النص والرقي بالأدب إلى النموذجية

[1] – فولفغانغ إيزر ، فعل القراءة ص 27.

[2] –ينظر، محمّد المتقن، مفاهيم نقديّة، ص 42-53.

ثانيا :القيمة الأدبية والنقدية لكتب الاختيارات الشعرية

لا يمكن إنكار فضل كتب الاختيارات الشعرية على الساحة الأدبية والنقدية، خاصة أنها تمثل المحطة الرئيسية للشعر العربي القديم، وهي من أرست دعائمهُ ونَقَلته من المشافهة إلى الكتابة.

والمختارات الشعرية القديمة كشفت لنا مدى اهتمام الأوائل بهذا التراث الأدبي، فجاءت عملية الجمع لهذا التراث عند ذلك الجيل الأول لتحافظ عليه من النسيان والضياع، "فأدرك العرب منذ العصر الجاهلي وفي إطار النظام القبلي، قيمة الشعر والشاعر في حياتهم، ومن ثمَّ كان احتفالهم بنبوغ شاعر منهم، وحرصهم على حفظ شعره وروايته جيلا بعد جيل، لا يملون من هذا ولا يسأمون"[1]، وهذا لمعرفتهم أهمية الشعر بالنسبة لهم، فهو يمثل تاريخهم وأخبارهم، ولذا نجدهم حريصين كل الحرص على حفظه وتلقينه وتدوينه، "وما يُروى عن حماد الرواية من قوله: أمر النعمان فنُسِخت له أشعار العرب في طنوج، قال: وهي الكراريس — ثم دفنها في قصره الأبيض، فلما كان المختار بن أبي عُبيد قيل له: إنّ تحت القصر كنزًا، فاحتفره فأخرج تلك الأشعار"[2].

فإن ولوع العرب بحفظ الشعر وتدوينه ليس بأمر سهل، فهم قد عرفوا مكانته في النفوس، وما يُقَدُّمه من أثر ، إذ يحفظ لهم تاريخهم، ومآثرهم .

ولعل بدايات الجمع لم تكن مصاحبة لكتب الاختيارات الشعرية، ولكن ظهورها في جمع الشعر كانت الغاية منها حفظ تلك النصوص المتعلقة بالقبيلة، أو مكانة الشاعر، "والذي

[1] – عز الدين إسماعيل، المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن،ط1، 2003ص 53.

[2]– ناصر الدين السّد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، 1978، ص 161.

نعرفه أن حمادًا كان يجمع الشعر الجاهلي، وكان يدونه وأنه كانت بين يديه نسخ من دواوين هذا الشعر... وقد ذكرنا من قبل عناية بعض الخلفاء الأمويين بجمع الشعر الجاهلي وكتابته وحفظه في الديوان، وقد ورد أن عبد الملك بن مروان عُني أيضا بجمع هذه القصائد (المعلقات) فطرح شعر أربعة منهم وأثبت مكانهم أربعة"[1].

فيتجلى هذا الاهتمام بالشعر العربي واختيار جيده منه من ذاك الكم الهائل .

فعملية جمعه هذه كانت بادرة خير على الشعر العربي، وهذا من أجل حفظه من أيدي النسيان والضياع والخلط، وكما هو معلوم أن الشعر العربي قد ظهرت فيه عدة حالات من تغيير بإضافة أو نقص أو سرقة أو انتحال، فحماد الراويةعندما جمع تلك القصائد المسماة بالمعلقات، قد أرسى دعامة من دعائم الحفاظ على الشعر العربي، وخاصة عيون القصائد التي تخلو من كل نقص في ألفاظها ومعانيها.

وكما نعلم أن الاختيار لم يكن عشوائيا، كما هو معلوم من أشعار القبائل، والظاهر أنه لم يكن تحت سلطة التعصب من ناحية قبلية، أو لشاعر محدد، وإنما كان هذا من باب تصنيف جيد الشعر وإظهار مكانته العالية.

وتعد كتب المختارات من أهم المجامع الشعرية التي عرفها التاريخ العربي إذ جمعت عيون الشعر، وبيان جيده من رديئه،"فلم يقتصر جمع الشعر إذن على الرواية الشفوية فحسب، بل عكف كثير من الرواة على التصنيف الجدي والتدوين الشامل"[2].

فعملية الجمع هذه لابد لها من إنسان له القدرة في الحكم على النص، ولهذا نجد

---

[3]- المرجع السابق، ص 170.

1-محمود فاخوري، مصادر التراث والبحث في المكتبة العربية، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية سويا(دط)1998 ص15.

أصحاب المختارات الشعرية يمتازون بدقة الملاحظة والقراءة الجيدة لمضامين النصوص برؤية نقدية تجعل منهم يحددون الجمالية الأدبية فيه ومايُعلِي كعبه على غيره .

والمختارات الشعرية استطاعت أن تحدد لنا الصورة المثالية للنص الشعري العربي النموذجي من خلال حُسن التّلقي لها وكما قيل عن الأعشى قيل عن الأصمعي "وهذا الأصمعي هو صنّاجة الرواة النقلة، وإليه محط الأعباء والثقلة... كانت مشيخة القراء وأمثالهم تحضيره وهو حَدَث لأخذ قراءة نافع عنه، ومعلوم قدر ما حذف من اللغة فلم يثبته، لأنه لم يقو عنده إذ لم يسمعه"[1]، فاختيارهم كان مبنيًا على قواعد راسخة أهمها فصاحة وسلامة اللغة من العيوب .

وساهمت المختارات الشعرية في تمحيص الأشعار العربية مما شابها من عيوب، وما وضعه الوضّاعون في أشعار العرب، وما ليس للشعراء، فكانت هذه الحركة التمحيصية لإصفائه وخاصة بالنسبة للشعر الجاهلي، الذي تجلت فيه عدة قضايا منها الوضع أو الانتحال، أو تَغَيُّر لبعض الكلمات وهذا بسبب النقل مشافهة ، "وأن رواية الشعر الجاهلي، أحيطت بكثير من التحقيق، والتمحيص، وأنه إن كان هناك رواة متهمون، فقد كان لهم العلماء الأثبات بالمرصاد، أمثال المفضل الكوفي، والأصمعي البصري، وما مثل الشعر الجاهلي في ذلك إلا مثل الحديث النبوي، فقد دخله هو الآخر وضع كثير، ولكن العلماء استطاعوا تمييز صحيحه من زائفه، وقدموا لنا كتب الصحيح الست (المشهورة)، وكذلك الشأن في الشعر فقد دخله فساد كثير، ولكن أصحابه الأثبات استطاعوا –في مهارة بالغة– أن يميزوا صحيحه من زائفه، غير

2- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية، مصر، (دط)، (دت)، ج3، ص 311.

تاركين منفذًا إلى ذلك في سند الرواة، أو في المتن نفسه"[1].

كما أثارت المختارات الشعرية حفيظة النقاد -خاصة- في البحث عن المقاييس والمعايير التي كانت سببا في اختيار نصوص، ورفض نصوص أخرى ومن أهم تلك القضايا: قضية عمود الشعر التي أتى بها المرزوقي، فمن خلال إمعانه في حماسة أبي تمام توصل إلى تلك المعايير، "شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتفائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما"[2].

فهذه القواعد التي استنبطها المرزوقي من خلال التّمعُّن في قواعد اختيار أبي تمام، فقد تدرج: "من الحديث عن اختيار الشعر إلى القول في شروط الاختيار، وما ينبغي في الشعر المختار من الصفات، ويعرض القضية في صورة سؤال وجواب على عادة الكثير من المؤلفين القدماء، ويعرض جملة من آراء العلماء على اختلاف نحلهم، وبعض الشعراء على تنوع مذاهبهم طوال القرنين السابقين"[3].

وتُعد قضية عمود الشعر من أهم الركائز التي قام عليها النقد العربي القديم، للبحث في آليات دراسة النصوص وبيان جودتها والحكم عليها، وكما تعد بعض جزئيات هذه القضية، أي قضية عمود الشعر، من أسس بعض المصطلحات النقدية المعاصرة كالصورة الشعرية عند النقاد المعاصرين، وتشتمل عناصرها عن (الوصف والتشبيه والاستعارة)، وهذه المصطلحات الثلاثة نجدها متجلية عند المرزوقي في العناصر الآتية: الإصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه، ومناسبة

1- شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف مصر ط 24 دت، ص 157.

2- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 10.

3- محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي من القرن الخامس إلى العاشر الهجري، دار المعارف مصر،دط، دت ص 100.

المستعار للمستعار منه.

وغاية المرزوقي من هذا بيان جيد الشعر الخالي من السلبيات والعيوب، وكأنه "يرى أن الكشف عن صنوف الرداءة، سيبقى في مجال الاستحسان كلّ ما لم يوصَم بشيء من الرداءة، فإظهار مساوئ قصيدة كفيل أيضا بالإبانة عما لا مساوئ فيه، وهذا يُعَدّ في باب الجيد فيقبله الذوق السليم، وإن لم يستطع إبراز ما فيه من صفات إيجابية"[1].

وقد يسّرت حالة جمع النصوص الشعرية واختيارها أمام الدارسين للشعر العربي في تحديد الموسيقى الشعرية، وهي :«علم العروض» الذي جاء به الخليل بن أحمد الفراهيدي، فالنصوص المختارة تمثل عيون الشعر العربي في كل مقاييسه، وكما أسلفنا الحكم عليه من خلال دراسته في ضوء قضية عمود الشعر، ففي أحد أحكامه "والتحام أجزاء النظم، والتئامها على تخيّر لذيذ الوزن .. ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما"[2]، ولسنا نعني في هذا الموضع أن المختارات هي التي أوجدت علم العروض، ولكن نقول أنها سهلت على الدارس تطبيق هذا العلم على النصوص العربية الأولى، لأنهم –أي القدامى– كانوا ينظمون الشعر دون معرفة هذه البحور بمسمياتها، ولكن بأدائها الموسيقي، و أشار شوقي ضيف إلى البحور التي كان أهل الجاهلية ينظمون على منوالها: "كما ينظمون في الطويل، والبسيط والكامل، والوافر والسريع والمديد والمنسرح والخفيف، والوافر والمتقارب والهزج، وإن كان نظمهم في الثلاثة الأولى أكثر وأوسع"[3].

وهناك عدة مصطلحات نقدية أثْرَت السّاحة الأدبية والنقدية، وقد طُبقت على هذه

---

[1]– إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق للنشر والتوزيع، مصر، ط4، 2006، ص 409.

[2]– المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 10.

[3]–شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص 186.

النصوص والكتب المختارة، لعلها هي العوامل التي كشفت طرق الاختيار والتفضيل لبعض النصوص والحكم عليها.

وكذا فتحت كتب الاختيارات الشعرية الباب أمام النّقاد والدّارسين للشعر العربي، فظهرت عدة قضايا نقدية وليدة جمع تلك النصوص الشعرية، بعدما كانت غائبة عن الأذهان ربما لأن النصوص لم تكن متداولة على نطاق واسع، ومن هذه القضايا والمصطلحات نجد قضية الانتحال والتي ركز عنها طه حسين في كتابه (في الأدب الجاهلي)، وهي أول قضية رَبَط بها اتهامه للشعر الجاهلي السياسة، بل توصل به الأمر لاتهام المسلمين الأوائل بالوضع، فقال: "إن العرب قد خضعوا لمثل ما خضعت له الأمم القديمة من المؤثرات التي دعت إلى انتحال الشعر والأخبار..... إلى قوله عن المسلمين: هم مسلمون لم يظهروا على العالم إلا بالإسلام، فهم محتاجون إلى أن يعتزوا بهذا الإسلام، ويرضوه، ويجدوا في اتصالهم به ما يضمن لهم الظهور، وهذا السلطان الذي يحرصون عليه، وهم في الوقت نفسه أهل عصبية وأصحاب مطامع ومنافع، فهم مضطرون إلى أن يراعوا هذه العصبية ويلائموا بينها وبين منافعهم ومطامعهم ودينهم"[(1)].

وإن كان قد ردّ عليه العلماء في هذه القضية بنقد أسباب الانتحال في الشعر[(2)]، وإن كانت قضية الانتحال قضية قديمة سابقة لطه حسين، إلا أن النصوص الشعرية التي اتُهِمت بالانتحال هي واحدة، ولذا كان جمعها في دواوين أو تصانيف ساهم في إظهار هذه القضية النقدية.

---

[1]- طه حسين، في الأدب الجاهلي، مطبعة فاروق، القاهرة، مصر، ط3، 1933، ص 118.

[2]- ينظر، محمود مهدي استانبولي، طه حسين في ميزان العلماء والأدباء، المكتب الإسلامي، ط1، 1983، ص 87. ينظر، شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص 165، 175.

وقد أعطت الاختيارت الشعرية الفرصة أما الدراسات النقدية التي ظهرت حديثا ووليدة المناهج النقدية التي تهتم بالسياق والنسق النصي من أجل تفسير القوة الإبداعية في النص الشعري القديم ، هذا ما يجعلنا نؤكّد قوّة التماسك النصّي في تلك النّماذج المختارة وفق عناصر التحليل الموجودة في المناهج السياقيّة المعروفة، ونذكر من أهمّها (ملامح حداثيّة في التراث النقدي) لـ "عاصم محمّد أمين" وقد استدلّ في بعض المواطن عن السياق النفسي والتاريخي والاجتماعي بشواهد شعريّة من بعض النصوص الموجودة في المختارات الشعريّة.

وكذلك "عزّ الدين اسماعيل" في كتابه (التفسير النفسي للأدب)؛ إذ جعل جزءًا خاصًّا بتحليل نفسيّة الفرد العربي من خلال النص الشعري، وعرض فكرة الموسيقى الشعريّة؛ إذ يقول: "ونعود إلى فكرة الخليل في علاقة الأوزان بالحالة النفسيّة؛ فنجده أنّه ربّما توصّل إلى هذه الفكرة نتيجة استقراء وجد فيها أنّ الشعراء حين يعبّرون عن حالات الحزن إنّما يعبّرون عنها في الأوزان الطويلة"[1].فكان استدلاله ببعض أبيات الصعاليك كـ "ابن خثعم"، ثمّ عرض الفكرة ذاتها على نصوص حديثة، إلّا أنّ منطلق الدّراسة كان بحثًا عن الصّورة والنموذج القديم، وكذلك ما فعله "عزّ الدين اسماعيل" من تفسير بيت "ذي الرمّة" "ما بال عينيك منها الماء ينسكب (...)» أنّ هذا من مخزون الشاعر لا وعيه على حسب نفسيّته" [2].

وكذلك الأمر بالنسبة للنقد الاجتماعي الّذي يقوم على تصوير المجتمع وبيان علاقاته الاجتماعيّة، وأنّ هذا الأدب موجّه لجميع طبقات المجتمع؛ فهو المرآة العاكسة لما يجري بين أفراد ذلك المجتمع لذا "يشير النقد الاجتماعي إلى قراءة كلّ ما هو اجتماعي وإيديولوجي

---

(1) عز الدين اسماعيل، التحليل النفسي للأدب، مكتبة غريب، مصر، ط4، دت، ص 72.

-2 مجموعة من الكتّاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ،تر: رضوان ظاظا، ، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1997، ص 136.

وثقافي، لأنّه لم يكن ليوجد دون واقع ليعكس صورته، وإن كان بمقدور الواقع أن يوجَد دونه"[1].

فالظّواهر الاجتماعيّة من حزن ورثاء وشجاعة وقوّة وأنفة وفخر وردّ الثأر وإغاثة الملهوف وإعانة المحتاج، قد صوّرها الشعر العربي الجاهلي في أبهى صورها وهذا عندما يريد الشاعر أن يخرجها لمناسبة معيّنة وتجيش قريحته، ولعلّ الناظر للدراسات النقديّة سيجد تلك القضايا الاجتماعيّة في الشعر العربي هي محطّ اهتمام الدارسين للأدب لتحديد ماهيّته، والعلاقة السّائدة بين الأفراد، فيختار الناقد قصيدة ما ليطبّق عليها أسس هذا المنهج، ولعلّ ميزة الوضوح في الشعر العربي القديم وحُسنَ التصوير هي الّتي جعلت له الاهتمام البالغ في كثير من القضايا النقديّة المعاصرة خلاف الشعر المعاصر الّذي يميل إلى الغموض والتلميح وما يطرأ عليه من انزياحات تشتّت ذهن المتلقّي، والنقد الاجتماعي في حقيقة أمره يرتبط ارتباطا وثيقا بالمجتمع المحيط بالمبدع؛ ولذا جاءت دعوة "كارل ماركس" (Karl Marx) و"جورج لوكاتش" (George Lukas) ودعوة "لوسيان غولدمان" (L.Goldman) في البنيوية التكوينية لتفسير الظواهر الاجتماعية من خلال الأدب ولذا يؤكّد "شكلوفسكي" (SKlovski) على "تأثير الظروف الاجتماعيّة على الأدب خاصّة من خلال اللّغة سواءً كانت بمستواها العادي أو الشعري"[2].

وهذه الفكرة توجّهنا إلى قضيّة أخرى أنّ المجتمع هو عبارة عن تركيبة من الأحداث والظواهر سجّلتها الكتابة، ولذا نرى القارئ العمدة أو النموذجي يفسّر هذه الحالات الاجتماعيّة من خلال النص الشعري، ومن خلال ذلك تمّ ربط الأدب بعلم الاجتماع أو ربطه بالإيديولوجيا؛ فهي المحرّك الحقيقي لنقد الحياة كما يقول "كولريدج" (Coleridge) [3].

ومن هنا نادت التيّارات الفلسفيّة المهتمّة بالأدب معتبرة أنّ الأدب نقد وتصوير

---

1 -أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، دت، ص 171.

2- بشير تاوريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر، قسنطينة، ط1، 2006، ص 60.

3-ينظر، شكري عزيز ماضي، في نظريّة الأدب، دار المنتخب العربي، لبنان، ط1، 1993، ص 124.

للمجتمع وما يدور حوله، من خلال الفن للمجتمع، أو أنّ الأدب يُعدّ فنًّا يعكس الواقع، والنص الشعري القديم خاصّة باعتباره النّموذج الأمثل للشعر العربي وخاصّة عند أصحاب الاختيارات، فقد فسّرت تلك الظّواهر الاجتماعيّة إمّا على أنّها المبْدَع فيها إمّا محرّك أو متحرّك، أي (تأثير وتأثّر)، فقد يقف السياق الاجتماعي عند حدود الحفز والتأثير ويعتذر الربط فيما بينه وبين العمل الأدبي لحظة استوائه، فيكون إلزامًا على الناقد مراعاة العلاقة الوطيدة بين المبدِع والمحيط الاجتماعي أو الحوافز المحيطة به.[1]

وكذلك الأمر فيما يخصّ المنهج التاريخي الّذي يقوم على عوامل رئيسية ثلاثة: الجنس والبيئة والعصر (وهو الزمان) وما يجري فيه من تغيرات وظروف وهذا المنهج يسعى للكشف عن نتائج، من خلال المعطيات الموجودة في الأدب وسيرورته للواقع، كما وجّهت الماركسية الأدب نحو الطبقة البرجوازية، ولذا فإنّ خاصيّته "لا ترمي إلى بعث الماضي، وإنّما إلى فهمه ...... إنّها لا تقصّ بل تفسّر هدفها على وجه التحديد ..... وهو أن تضع تسلسل مئات العوامل الخفيّة الّتي تزدهر في نتائج متعارضة متداخلة خلال التاريخ"[2].

كما تتجلّى قضيّة حُسن الاختيار في كتب المختارات الشعريّة منذ بداية التأليف إلى عصرنا وخاصّة القديمة منها لتعطي النموذج الرّائع والمتكامل في أجزائه ومتلاحم بين ألفاظه ومعانيه إذ بقاء هذه النصوص وهذه المدوّنات كأرض خصبة صالحة للدّراسة والتحليل حتّى عصرنا هذا دليل على جودتها وقوّتها، ولذا نجد في الساحة النقديّة والأدبيّة الحديثة والمعاصرة من النماذج الدارسة لتلك النصوص،

وقد طبّقت عليها ما توصّل إليه النقد الحديث والمعاصر من مناهج وقضايا نقدية

1- ينظر، صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث ، ص 94-98.

2- عاصم محمد أمين، ملامح حداثيّة في التراث النقدي العربي، دار صفاء، عمان-الأردن، ط1، 2005، ص 36.

ى الساحة النقدية المعاصرة.

يقول "عبد الكريم حسن" عند شرحه لنظريّة الحقول الدلاليّة المعاصرة، وهي وليدة الدراسات اللّغويّة السوسيريّة وتطبيقها على المفضّليّات، "وتمثّل هذه النظريّة منهجًا ملائمًا للمقارنة بين مجموعات ألفاظ اللّغة الواحدة في فترتين تاريخيّتين متباينتين أو للمقارنة بين مجموعات الألفاظ بداخل المجالات الفكريّة المختلفة في نفس اللّغة"[1]، وفي هذا الكلام بحث عن الآليّات والرّوابط الّتي أدّت إلى الترابط بين أجزاء النظم في المفضّليّات وفق منطلق لغوي حديث (علم الدلالة).

وكذلك الربط بين النصوص القديمة وأفق التوقّع أو النظرة المستقبليّة الّتي تقوم على الرموز والتحليل وإسقاطها على النص الشعري القديم وإن كانت بعيدة نوعًا ما عن العمليّة النقديّة إلّا أنّه من خلالها تثبت حضور النص القديم في تجارب النقد المعاصر.

ونُقل عن "عبد السلام المسدّي" قوله في توظيف هذه العناصر "إنّ عمليّة النقد البنيوي بما آلت إليه من بحث عن نظم العلاقات بين الدوال والرموز أضحت تجري في حلقة ضيّقة لا تكاد تتعدّى حدود الباحثين المختصّين.

ثانيا: أنّ عمليّة الإحصاء وما يجري مجراها من ضبط لرسوم بيانيّة وإقامة تشكيلات هندسيّة غدت مجرّد بحث تجريدي شكلي مقصود لذاته من دون أن يحقّق النتائج المرجوّة في الكشف عن أدبيّة النص"[2].

وفي هذا إشارة إلى بعض الدراسات الإحصائيّة الّتي قامت على تحليل النصوص الشعريّة وفق مناهج معاصرة وما تقتضيه من آليّات لتقدّم رؤية نقديّة حسب ما تراه من خلالها عمدت وهذا إليه الأسلوبيّة الإحصائيّة.

يقول "محمد بن يحي" :تعمد الأسلوبيّة الإحصائيّة إلى الإحصاء الرّياضي في محاولة الكشف عن خصائص الأسلوب الأدبي في عمل أدبي معيّن، ويرى أصحابها أنّ اعتماد

1- عبد الكريم حسن جميل، في علم الدلالة، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية مصر ، دط ، 1997 23.

2- سليمان الشطي، المعلّقات وعيون العصور، عالم المعرفة، الكويت، دط، 2011، ص 350.

الإحصاء وسيلة علميّة موضوعيّة تجنّب الباحث مغبّة الوقوع في الذاتيّة"[1].

ولذا نجد مجموعة من النماذج التحليليّة الأسلوبيّة للنصوص الشعريّة القديمة منطلقة من الأسس النظريّة لهذا النقد المعاصر في اتجاهه الأسلوبي.

ولا شكّ أنّ هذا المنهج هو وليد الألسنيّة الحديثة الّتي جاء بها دوسوسير (De Saussure) لربط الأدب بالعلوم الأخرى، فتمّ إسقاط بعض العلوم الرياضيّة والفلسفيّة في تحليل النصوص الشعريّة كما وقع للمعلّقات وغيرها من عيون الشعر العربي المنتقى، يقول "المسدّي": "وليست الهيكليّة في بادئ أمرها إلّا تعميمًا لهذه النظريّة على بقيّة الظواهر الإنسانيّة حتّى غزت حقول علم الأجناس البشريّة، وفلسفة العلوم وكذلك مجالات النقد الأدبي، وإذ تبلورت الهيكليّة فلسفة ونظرة في الوجود بعد أن تغذّت بإفرازات العلوم الصحيحة ولا سيما الرياضيّات الحديثة عادت إلى منبعها الأم: الألسنيّة فأحدثت فيها أطوارًا جديدة وربطت بينهما وبين الأدب ربطًا تبيّنّا فيما سلف بعض ثماره"[2].

فكان التوظيف لهذه الخصائص الأسلوبيّة وقعا على الشعر القديم كاختيار له في تحديد تلك الظواهر، ولذا نجد مجموعة من الرسائل الجامعيّة والأكاديميّة قد اعتنت عناية فائقة بهذه المناهج النقديّة المعاصرة وسعت في تطبيقها على الموروث الشعري القديم.

وتأتي الدّراسة الّتي تُعدّ قراءة متفحّصة تقوم على فك شفرات النص والّتي من خلالها يُفْصح النص على مكنوناته؛ إذ أنّ النص متعدّد المعنى كلّما اختلفت زاوية الرؤية كما يشير "بارت" (R.Barthes) ، فهو يسعى إلى مفهوم موت المؤلّف، أو عزل النص عن جميع السياقات، فالنص هو عبارة على مجموعة رموز تهدف إلى تفجير الدلالة.[3]

والنص الشعري في المختارات هو نص متعدّد المعاني من ناحية الإخبار، فينتقل الشاعر

---

[1]محمّد بن يحي، محاضرات في الأسلوبيّة، مطبعة مزوار، الوادي، ط1، 2010، ص 47.

[2]- عبد السلام المسدّي، الأسلوبيّة والأسلوب، الدار العربيّة للكتاب، ليبيا-تونس، (دط)، 1997، ص 46-47.

[3] -ينظر، رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، ص (97-98). وكذلك، بشير تاوريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 127-128.

بينها ليجعل من تلك الحروف أداة لتوصيل المعنى، فتصبح تلك الحروف والكلمات رموزًا ومفاتيح من خلالها يُفسّر النص وهذا سعيًا منها للربط بين الدّلالة والتواصل، أي بين المعنى واللّغة وهذه الحالة "تتّسم بأبعاد ثلاثة: بعد تركيبي، بعد دلالي، وبعد تداولي"[1].

ولذلك تعمل العلامات اللّغويّة الأمر المرجو منها من خلال وضع رموز يصل المتلقّي إلى الحقيقة وهذه هي العلاقة بين الدال والمدلول الّذي جاء به دو سوسير (De Saussure)، والتقفه منه اللسانيّون من بعده وتبنّته المناهج النسقيّة الّتي تهتمّ بالدّلالة.

فالمنهج السيميائي الّذي يعمل في هذا الحقل لم يكن بمنأى عن النصوص القديمة، بل سنذكر كلامًا لأحد النقّاد يوضّح فيه أنّ أغلب المناهج النقديّة لم تصلح لها إلّا النصوص الشعريّة القديمة.

فعند النّظر في التحليل السيميائي للنّموذج العربي كقصيدة (بانت سعاد) لـ "كعب بن مالك" تجد نفسك أمام عمليّة تفكيكيّة للرّموز من أجل التواصل وفكّ شفرات الرّسالة كما فعل "عبد المالك مرتاض" في قراءته السيميائيّة للمعلّقات وإسقاطه نفس الدّراسة على النص الحديث (أين ليلاي) ليؤكّد تغيير المعنى المشفّر من خلال النص الحديث وبيان الخلفيّة الّتي انطلق منها المبدع، ولذا يمكن أن نقول عن "مرتاض" في هذا المقام هو قارئ متمتّع، فاهم لإجراءات التحليل والتفسير للعلامات والّتي حدّدها "بيرس": الأيقونة، المؤشّر، الرمز، فالسيميائيّة تؤمن بالربط بين الأدب والنقد الثقافي والتاريخ وهذا الأمر لابدّ له من وضوح لا تلميح كما يوجد في النص الشعري الحديث.[2]

ونفس الأمر عندما يكون الحديث عن المنهج البنيوي الّذي يقوم على النظر في بنى

1- بسّام قطّوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر،ص 191.

2- رامان سلدن، من الشكلانيّة إلى ما بعد البنيويّة، ص 170.

النص وهذا ما دعا إليه "شتراوس"(Strauss) و "غولدمان" Goldman في البنيوية التكوينيّة "بالاعتماد على خصائص انتظام النص بنيويًّا ممّا يجعله العلامة المميّزة لنوعيّة مظهر الكلام داخل حدود الخطاب، وتلك السّمة إنّما هي شبكة تقاطع الدوال بالمدلولات، ومجموع علائق بعضها ببعض ومن ذلك كلّه تتكوّن البنية النوعيّة للنص وهي ذاتها أسلوبه"[1].

وهنا نرى في البنيويّة البحث الحقيقي لأسس الاختيار الموجود في النصوص الشعريّة القديمة إذ سعت إلى تحديد العلاقة بين نظام الكلام وهذا ما يوجد في الدراسات اللّسانيّة السوسيريّة وما تبنّاه النقد النسقي الجديد لمفهوم الاختيار القائم على تحقيق الصورة الإيحائيّة لربط العلاقة بين الدال والمدلول في الكلام، والأمر نجده جليًّا عند "كمال أبو ديب" الّذي طبّق المنهج البنيوي على الشعر الجاهلي "ويصرّح في بداية كتابه أنّ دراسته تلك توظّف منظورًا يُسْهم في تشكيله عدّة تيّارات منها التحليل البنيوي للأسطورة عند "شتراوس" (Strauss) والتحليل الشكلي للحكاية كما عند "بروب" (Probe)ومناهج التحليل المتشكّلة في إطار معطيات التحليل اللّغوي والدّراسات اللّسانيّة والسيميائيّة والمنهج البنيوي التكويني النابع من معطيات الفكر الماركسي عند "غولدمان" (L.Goldman)[2].

ومهما يكن تبقى هذه النتائج والدراسات للأدب تسعى للبحث عن النموذج الأمثل وإن كانت ترى أنّ الجديد لم يأت بما يميّزه عن القديم، ولذا فهو الأفضل فهذه النظريّات بالرغم من أنّها جديدة في إمكان نوع علمي خالص من النقد لا تبذل فيه أي محاولة من التفسير إلى الحكم، فإنّ الحكم يجب أن يظلّ بعد في الحاضر كما كان في الماضي واحدًا من المهمّات الحقّة للنقد.[3]

وهذا الحكم يتجلّى كثيرًا عند النقّاد العرب المعاصرين إذ يرون في النصوص

1- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص 86.

2- بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، ص 135.

3- ينظر، أحمد أمين، النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط3، 1963، ص 204.

النموذج الأمثل للتطبيق وتحديد الظواهر، لما يُعرف عن الشعر العربي القديم الوضوح وقوّة الربط بين اللفظ والدّلالة دون اللجوء إلى الغموض والتعتيم.

والأمر كذلك للجانب اللّغوي وحضور النصوص الشعريّة المختارة أو الّتي كانت تحمل نفس المواصفات اللّغويّة والبلاغيّة ومعالم الجودة في تلك العصور الّتي يستشهد بها على قواعد اللّغة العربيّة أو ما كان في بيئة وزمن الاحتجاج، ولذا كانت أشعارهم محلّ اهتمام أهل اللّغة لتحديد مفردات اللسان العربي ولذا قال "الأصمعي": «خُتِمَ الشعر بإبراهيم بن هرمة»[1]. فهذه المرحلة الزمنية كانت تحتوي على نصوص فصيحة في اللّغة لم يطرأ عليها الدخيل من غير كلام العرب، ولذا كان الرجوع للمختارات الشعرية أمرًا ضروريًّا سواء أكان الأمر متعلّقا بها كلًّا أو ببعض قصائدها، وأغلب ما كان مع المعلّقات شرحًا واستشهادًا واستدلالًا، فنرى الشاهد النحوي في المعلّقات وقد دُرست خاصّة في عدّة قضايا نحويّة كالحال وصورة الفاعل والاستثناء مع المفضّليّات، و(المسائل النحوية والصرفيّة في شرح المفضّليّات للتبريزي) لـ "رياض رزق الله منصور"، وأساليب التوكيد في المفضّليّات لـ "هدى البكري"، وكذلك مع الحماسة منها (نظام الجملة في شعر الحماسة) لـ "علي عثمان جمعة"، والنحو والصرف في شروح حماسة "أبي تمّام" وغيرها كثير، أو ما يتعلّق بقصيدة واحدة فيكون من خلالها الاستدلال النحوي واللّغوي، كـ (اللّغة الشعريّة عند الشنفرى) لـ "بشير منّاعي"، و(التركيب النحوي في معلّقة عبيد بن الأبرص) لـ "إبراهيم عبد الهادي"، و(الشاهد النحوي في شعر عنترة) لـ "فراس شفيق".

ولقوّة النصوص الشعريّة القديمة جعلت من الدراسات اللّغويّة الحديثة تسعى للتطبيق عليها كنموذج مثالي صالح لتحديد المعطيات الحديثة ونذكر على سبيل المثال (تداوليّة النص

---

[1] جلال الدين السيوطي، الاقتراح في علم النحو، علّق عليه محمد سليمان ياقوت، دار المعرفة الجامعيّة، 2006، ص 193.

الشعري) لـ "رحيمة شتير" وهي تطبيق على جمهرة أشعار العرب، و(المقام في الشعر الجاهلي تناول تداولي لمعلّقتي عمرو بن كلثوم والحارث بن حلّزة) لـ "محمّد ناجح".فالجانب اللّغوي للدّراسات النحويّة والصرفيّة قديمًا وحديثا يرى في النصوص الشعريّة (الموجودة في كتب المختارات خاصّة، والّتي تكون مثلها تماسكًا) أرضًا خصبة للدراسة والاستشهاد والتمثيل، فكلّ هذه الأعمال لم تخرج عمّا هو مسطّر في قواعد رسائل اللّغة النحويّة والصرفيّة، أو ما جاءت به العلوم الحديثة وليدة اللسانيّات واللّغويّات السوسيريّة، وما جاء عن المدارس اللسانيّة الحديثة.

ولعل ما يُبيِّن لنا أهمية كتب الاختيارات الشعرية هي تلك الشروحات والدراسات التي تناولت هذه المجموعات الشعرية ومازالت تستنبط منها أحكاما نقدية ورؤى أدبية، تجمع بين اللغة والأدب، وخاصة في عصرنا الحديث.

وهذا مانلاحظه من خلال اختيارها كمدونات تطبيقية في مجالات متعددة وقضايا مختلفة ، بلاغية ، نقدية ، لغوية وعروضية ، إذ أضافت هذه المختارات إلى الساحة اللغوية خاصة تحديد ألفاظ اللغة العربية الفصيحة ، فقد جمعت الكلام العربي دون تغيير أو دخيل فيه ، وهذا ما يسهل على الباحث تحديد المفاهيم لعلوم أخرى تقوم عليها كبعض العلوم الحديثة كالصوتيات والأسلوبيات واللغويات ،" ولعل في هذه الطبيعة وتلك الوظيفة مايجعلنا نميز بين المكون للغة وبين غيره من المكونات، إذ وحده الذي يعتبر فارغا من أي محتوى دلالي أو معنوي ، ووحده الذي يمكننا من إقامةنظام لغوي ما وفق وحدات بسيطة ومحددة وشمولية ، إن وظيفة الصوت التميزية تجعلنا نؤلف من وحداتمقيدة بكونها سلبية وخلافية عددا لا نهائيا من الكلمات ثم من الجمل"[(1)]

فالمختارات الشعرية حافظت على الحرف والصوت العربي الذي يؤدي التلاحم بين

[1]–إدريس بلمليح ، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب ،117

أجزاء الكلمة وأجزاء الجملة للوصول إلى قمة الإبداع الذي تهدف إليه الدراسات قديما وحديثا بكل تخصصاتها ومفاهيمها التنظيرية واجراءاتها التطبيقية

فنصوص المختارات الشعرية هي الفهم العميق واللغة السليمة والتماسك الجيد بين مكوناتها داخيا وخارجيا بين عناصر اللغة وإيقاع الموسيقى " ويضاف إلى هذا كله معرفة عميقة وواعية باللغة وتوابعها من العلوم الأدبية كالنحو والتصريف إلى جانب علم العروض والقوافي الذي يقام به ميزان الشعر" (1)

وفي ختام هذا الجزء نستخلص عدة أمور تُبين أهمية المختارات الشعرية قديما وحديثا، إذ نالت اهتمام الدارسين للشعر العربي من الشراح واللغويين والأدباء والنقاد، فكانت أرضا خصبة للدراسة والبحث في أغوار تراثنا الشعري من درر مكنون، وقد ساهمت هذه المختارات في تناول عدة قضايا عرفتها الساحة الأدبية والنقدية، وإسقاطها على تلك النصوص.

وإن بقاء هذه النصوص حية لحقبة طويلة من الزمن يؤكد قيمتها الفنية، فهي تحمل تراثا وتاريخا وذوقا أدبيا راقيا .

وكما تعد –أي الاختيارات– حلقة وصل بين ماضي تليد، وزمن معاصر، وبالرغم من تغير الزمن وقوانين الأدب، إلا أنها ما زالت سيدة المقام في مجالها، فلا يمكن لشاعر أن يصبح شاعرًا إلا إذا سار على منوالها أولا، وفهم قوانينها ثانيا، وحفظ منها الكثيرفتتهذّب موهبته وتُسْقل.

ومهما يكن تبقى الاختيارات الشعرية تمثل رؤية ذوقية ونقدية لمدة زمنية من هذا التراث العربي، الذي عرفت فيه اجتهادا وبحثا واسعا في مجال الشعر .

---

[1] –عبد القادر هني ، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ، 1999 ،ص132

الفصل الأول

الخصائص الأسلوبية والجمالية:

في المفضليات

- الصور التشبيهية
- المجازات وأنواعها
  - المجاز المرسل وعلاقاته
  - المجاز العقلي
- الأسلوب وأنواعه
  - الأسلوب الإنشائي – أنواعه وأغراضه
  - الأسلوب الخبري – أنواعه وأغراضه
- البديع
  - المحسنات المعنوية
  - المحسنات اللفظية

ثانيا: في الحماسة

- الصور التشبيهية
- المجازات وأنواعها
  - المجاز المرسل وعلاقاته
  - المجاز العقلي
- الأسلوب وأنواعه
  - الأسلوب الإنشائي – أنواعه وأغراضه
  - الأسلوب الخبري – أنواعه وأغراضه
- البديع
  - المحسنات المعنوية
  - المحسنات اللفظية

من المعلوم أن الاهتمام بالجانب البلاغي في نصوص الاختيارات الشعرية أمر لابد منه، إذ تُكسي البلاغة النصَ الأدبي عامة والشعري خاصة وشاحًا رائعا، تجمع فيه حسن الكلام وقوة السّبك، وجودة المعنى. وهذا ليس ببعيد عن الشعراء الكبار إذ كانت لهم قدم السّبق والرسوخ في اللغة، وأعرف من غيرهم ببواطن الجمال فيها، فالشاعر يجمع المعاني الكثيرة، في ألفاظ قليلة معتمدًا تكثيف الصورة الشعرية، وهو دليل قاطع على قوة البلاغة العربية من جهة، وقوة الاختيار لدى الشاعر من جهة أخرى، ولعل صفة الجمع بين قوة النظم، وحُسْنَ الذوق تعطي لصاحبها قوة الاختيار والدقة فيه، "فمن قدر على إحسان النظم قدر على إحسان الاختيار، ولاشك أن أول الشعر رياضة فنية، ترهف الذوق، وتقوي ملكة النقد والتمييز ولكن الإرتياض بالأمر والتأهب له لا يقتضيان في كل حال أن يجيء على الصورة المرتجاة"[1].

نعم فالذوق والمزاج لهما أهمية بالغة في الاختيار يقول محمد زغلول: "واختيار الشعر يرجع إلى المزاج والذوق الخاصين ولكنه مع ذلك خاضع لقواعد، ولا يسيّره الهوى وحده"[2].

فالذوق السليم يجعل النص يكشف لنا على مكنوناته، "ومن مقاييس الحكم على القصيدة تناول التجربة ودراسة مدى توفيق الشاعر في أدائها، وكذلك أسلوبها وصياغتها والصياغة بمثابة الجسم والتجربة بمثابة الروح: والصورة الشعرية من أهم عناصر الشعر"[3].

وهذه القصائد الموجودة في التراث الأدبي العربي تكشف لنا على مدى بعد التجربة الشعرية لدى أصحابها، وهذا لو نظرنا إليها من عدة زوايا.

وأن المتأمل في تلك النصوص المختارة عند أصحابها اتضحت له الصورة الحقيقية لدى النقاد، أنها نصوص جيدة في ألفاظها ومعانيها، محكمة ودقيقة المعاني لاحشو فيها، قوية في جوانبها اللغوية والبلاغية والعروضية، وهذا يعود أولا: إلى أصحاب تلك النصوص، ومدى قوة صناعتهم لها، ثانيا: الحس النقدي لدى أصحاب الاختيارات سواء أكانوا نقادًا، غير ممتهنين

---

[1] - علي النجدي ناصف، دراسة في حماسة أبي تمام، ص 32.

[2] - محمد زغلول، تاريخ النقد العربي من القرن الخامس إلى العاشر الهجري، ج2، ص 108.

[3] - عبد المجيد هنداي، محاضرات في الأدب العربي القديم، دط، دت، ص 112.

للشعر، أو كانوا شعراء بذاتهم،وهذا النوع قد يكون أقوى اختيار وأعظم اقتدارًا على تمييز جيد النصوص من رديئها، الفصل الأول : الخصائص الأسلوبية والجمالية
لأنه يعرف حنايا الصنعة وبواطن القوة ومواطن الجمال.

أولا: في المفضليات :

يكون حديثنا في هذا العنصر عند المفضل من عدة أمور بلاغية متمثلة في الخصائص الأسلوبية والجمالية التي تجلت في نصوص المفضليات، ، و التي اعتمدها المفضل الضبي ،والأدوات التي كانت وسيلة الربط بين تلك العناصر،باستعمال أسلوب عقد المشابهة ، وعدم المشابهة في صورته المجازية وأنواع الأسلوب وأغراضه فكانت الأداة الجمالية في النص، وكذلك التطرق لبعض الجوانب البديعية كالطباق والجناس .

يقول عبد العزيز عتيق في هذا البيت: المجاز في كلمة مَعْن يراد به قبره، فقد أطلق الشاعر الحال وهو معن، وأراد به المحل الذي حل فيه بعد وفاته وهو قبره بدليل قوله (وقولا لقبره)، فالمجاز هنا مرسل علاقته الحالية.(1)

يقول المرزوقي: "وقد كانت أيام الشباب طيبة الممر خفيفة المستقر، وأيام الشيب البادي كريهة الظهور ثقيلة الأعباء والحمول."(2)

يقول العباس بن مرداس:

يقول السموأل:

يقول الأسود بن يعمر النهشلي:

يشوي لنا الوَحَدَ المُدِلَّ بِحُضْرِهِ * بِشَرِيجٍ بين الشدِّ والإيراد**(3)

يريد بالنفوس الدماء لأنها هي التي تسيل، "ووجود النفس في الجسم سبَبٌ في وجود الدم فيه وهذا للعلاقة السّبَبِيَّة."(4)

-1 عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص 164.

-2المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج4، ص 1217.

-2 - المفضل الضبي، المفضليات، ص 126.

-4فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، ص 160.

الياء: قال العديل بن الفرخ العجلي

يا لهف زيّابة إن تلقني * لا تلقني في النَّعم العازب**[1]

يا أيها الراكب المزجي مطيته * سَائِلْ بني أسَدٍ ما هذه الصوت**[2]

ويكون الاستفهام بأحد الأدوات: الهمزة، من، هل، كيف، ما، هل...[3]

ويفهم مما سبق أن المجاز المرسل (اللغوي) في اللفظ والمجاز العقلي يكون في الإسناد الأمر الذي يدرك بالعقل[4]

ويُعرِّفه القزويني:"وهو ما كانت العلاقة بين ما استعمل فيه وما وضع له ملابسة غير الشبيه"[5].

ويتمثل ذلك عند سعد بن ناشب:

ويأتي الطباق كذلك بين الأفعال المتضادة ولا يقتصر على الأسماء كما أسلفنا.

وهنا الشاعر في معرض التهويل وتعظيم المصاب، فقد عدد من فُجِع بهم من أعزته فوجب البكاء.[6]

وهذه المحسنات سنقف منها عن الجناس باعتباره أهم المحسنات اللفظية لما فيه من جرس موسيقي عذب تطرب له الأذن، ويلفت النظر والسامع.

وهذه المحسنات تنقسم بطبيعتها إلى قسمين:

1- المصدر السابق، ص 18.

2- المصدر نفسه، ص 20.

5- ينظر، عبد العزيز قلقيلية، البلاغة الاصطلاحية، ص 157.

4- حنفي ناصف، دروس البلاغة، مكتبة المدنية العلمية، باكستان، ط1، 2007، ص 185.

2- القزويني، الإيضاح، ص 277.

6- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج3، ص 722.

وهذه الصيغة تصنف من صيغ الإنشاء غير الطلبي،إلا أنها تحمل معنى الإخبار خاصة عندما تقترن بالماضي.

وهذه الحالات التي تدل على أهمية الأسلوب الإنشائي الطلبي فقد تنوعت صيغه كما تنوعت أغراضه، وهي كثيرة في هذه النصوص.

وهذه الأضداد تكون متعلقة بجملة لا بين لفظين كما هي في الطباق، وهذا ما يجعلها تقابل المعاني المتضادة.

وهذه الأساليب: الأمر والنهي والاستفهام...، هي موجودة كثيرًا في الكلام العربي، وتأتي بأغراض مختلفة.

وهذا لا يعني قلة الاستعارة في الشعر الجاهلي، ولكن نذكر سبب كثرة استعمالها وانتشارها، فالحكم في استعمالها بين الجيلين لا مجال للنقاش فيه، فهي موجودة فيهما "إذا فإن شعراء المفضليات فطنوا إلى أن الاستعارة وسيلة مرموقة، من وسائل رسم الصور وتشكيلها في أشعارهم، فهي أسلوب من أساليب الرمز لذا اهتموا بها وأوردوها في قصائدهم، مخرجين لنا استعارات ذات مضامين قيمة[1].

وهذا الوصف كانت أداته (كأن)، فقد جاء لتصوير ذلك اللمعان الموجود في الفرس والصفيحة التي عليه وهي

وهذا النوع من المجازات يُعتمد فيه على نسبة الفعل لغير صاحبه الأصلي،قال السموأل:

وهذا النداء غرضه منه التحسر، لأن الشاعر يخبر قومه أنهم معهم وإن كانوا ليسوا من أم واحدة، وأنه لا يتركهم زمن الحرب، "وبنو منولة هم أولاد فزارة ما خلا عديّ بن زرارة، فأمه

[1]- وداد كمال إبراهيم عسيلي، مختارات المفضل الضبي، ص 215.

غير أمهم التي هي منولة من تغلب"[1].

وهذا الحكم النقدي على نصوص الحماسة تحقق لنا جودتها وحُسن إحكامها فأصبحت هي بذاتها مصدرًا للبلاغة في استنباط أحكامها والتمثيل لها من خلالها.

وهذا التنوع يشير إلى أن أبا تمام لم يكن ليهمل أحد الجوانب أو الأغراض البلاغية بل يسعى إلى تحقيقها من خلال اختياراته، ليعطيها الصبغة العامة لهذا النوع من الأسلوب، ويبين حقيقة أخرى، وهي أن الأمر جاء بأسلوب الاستعلاء،وهذا ومناسب للغرض الحماسي خاصة .

وهذا (النداء) غرضه استفسار الشاعر عن توجه آل ذبيان، أي القبائل التي سيكونون معها مدافعين ومحاربين.

[4]- الخطيب التبريزي، شرح اختيارات المفضل، ج3، ص 1463.

وهذ المسَيّب بن علس يشبه أمواج الخليج بالخيل البُلَقْ[1]، إذ يقول:

ونلحظ من ذلك أن الشعراء استطاعوا أن يسجلوا ضمن أشعارهم ضربًا من التماثل الصوتي عبر الجناس لكنهم لم يسعوا إلى طلبه عنوة،بل كان يأتي عبر أشعارهم من خلال لغتهم،هذه اللغة التي احتضنت إبداعاتهم ومهاراتهم، واستطاعت بطواعيتها التعبير عن كل ما يختلج في نفوسهم.[2]،فحضور الصورالبلاغية والمحسنات البديعية في النصوص غايتها الجمال اللفظي والمعنوي والربط بين الدلالات والمدلولات ،و بين الواقع والخيال.

ونجدها في قول بشير بن المغيرة جناس تغير فيه ترتيب الحروف:

ونجد في وصف

ونجد في الأسلوب الإنشائي غير الطلبي من صيغة "كَمْ" و"رُبّ" الخبرية، نحو قول زياد بن جمل:

ونجد **الإغراء** في قول الفرزدق:

ومهما يكن وإن كنا قد اقتصرنا على ذكر بعض الأمثلة لتلك المحسنات اللفظية والمعنوية لنبين أن أبا تمام كان ولوعه بالبديع لغاية وحاجة في نفسه ، ومعرفته بأهميته من ناحية اللفظ والمعنى وتأثيره في الكلام.

ومنها قول الشاعر:

ومنها قول أبي النشناش:

ومناخ نازلة كَفَيْتُ وفارسٍ * نَهِلَتْ قناتي من مطاه وعَلّتِ**[3]

ومن صور المقابلة، قول الحادرة:

2- البلق: اسم فرس كان يسبق مع الخيل، لسان العرب، ج10، ص 26.

6- ينظر، ميساء صلاح وادي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 155.

3- المصدر نفسه، ص 45.

ومن خلال هذه النظرة في العناصر البيانية يظهر أنها تشكل في مجملها أدوات التصوير والتّشْخيص للمواقف التي كان يعايشها الفرد العربي، وهذا من خلال حسِّه

وإحساسه، فجاءت ألفاظه ومعاني في قالب جمالي يجمع بين قوة التوظيف وقوة التصوير والتخييل.

ومن خلال هذه الأمثلة من النداء بأغراض مختلفة، فإنه قد شكّل بانزياحاته عن الأصل الذي وضع له إلى دلالات أخرى متنوعة، وأصبح وسيلة فنية استطاع الشعراء من خلالها أن يعبروا عن مقاصدهم المختلفة وأغراضهم المتنوعة، فالنداء هو الطريقة المثلى بصيغه الظاهرة والمحذوفة، وأساليبه المتنوعة للتعبير عن الغرض حين تقصر الوسائل الأخرى، كما أسهم النداء في إحكام بناء القصيدة وتعزيز تلاحم نسجها الداخلي، وشيء مهم يجب التنبيه إليه وهو شمول المعاني البلاغية التي ذكرها علماء البلاغة للنداء لاستعمالات النداء عند شعراء الحماسة، لأن شعرهم كان سابقا في الزمن لصياغة هؤلاء العلماء ومقاييسهم البلاغية.[1]

ومن أمثلته في المفضليات، قول سبع بن خطم:

ومن الصيغ الأخرى المعروفة في الإنشاء غير الطلبي ولها قيمة معنوية كبيرة **أفعال المدح والذم**، ومثالها:

ومما يوصف به أبو تمام أنه "كان يملك ناصية اللغة ولذلك فإن بيت في الحماسة يختار بإمعان وتدبر، لأن الشاعر كان في وضع يحوجه إلى قاعدة فنية يركن إليها في أسلوبه، وقد يكون التفاته وهو يختار الشعر إلى المنطقة التي قل التفات النقاد إليها"[2]، وهذا لابد له من قوة المعرفة بأساليب اللغة وخباياها.

1- ينظر، أحمد الصالح محمد النهمي، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة، ص 264.

2- عبد القادر الرباعي، في تشكل الخطاب النقدي مقاربة منهجية معاصرة، منشورات الأهلية، ط1، 1998، ص 140.

ومثلها قال آخر (574):

ومثال ذلك قول الربيع بن زياد:

وماذا عسى الحجّاج يبلغ جهده * إذا نحن خلّفنا حفير زياد**[1]

وما للعَين لا تبكي لِحَوْطٍ * وزيد وابنَ عمّهما ذُفاف**[2]

ولو تأملنا هذه الأساليب الإنشائية من أمر، ونهي، واستفهام، ونداء، وكيف جاءت ألفاظها ومعانيها لوجدنا أحمد الهاشمي قد جمعها، فَبُيِّن أن أهمية الإنشاء تكمن في:"الوضوح: فلا التباس في الألفاظ وحسن السبك، الصراحة: أن يكون سالما من ضعف التأليف وغرابة التعبير، الضبط: وهو حذف فضول الكلام، الطبعية: بأن يخلو الكلام من التكلف والتصنع، السهولة: السهولة بأن يخلص الكلام من التعسف في السبك، الاتساق: بأن تتناسب المعاني، الجزالة: وهي إبراز المعاني الشريفة في معارض من الألفاظ الأنيقة[3].

ولنعم فتيان الصباح لقيتم * وإذا النساء حواسرٌ كالعُنقُر**[4]

ولكن أصحابي الذين لقيتهم * تَعَادوا سراعًا واتقوا بِابْن أزنما**[5]

ولقد هبطْتُ الغيثَ أصبح عازبًا * أُنُفا به عُوذ النِّعاج عُطُوفُ**[6]

ولقد غدوت لعازب متناذَر * أحْوَى المذَانِبَ مُؤْنِق الروَّاد**[7]

1- المصدر نفسه، ص 67.

2- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 101.

3- ينظر، السيد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، مؤسسة المعارف، بيروت، (دط)، (دت)، ج1، ص 20.

4- المصدر نفسه، ص 184.

5- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 56.

3- المفضل الضبي، المفضليات، ص 209.

5- المفضل الضبي، المفضليات، ص 126.

ولقد جاء الاستفهام بعدة أساليب وأغراض مختلفة ومتنوعة في شعر الحماسة، لما له من قدرة أدائية على التعبير عن أحاسيس الشعراء ورؤاهم في المواقف المختلفة، واجتذاب المتلقي للتفاعل مع الغايات التي ينشدونها من ورائه، والاستفهام تعددت دلالته ، وبذلك فإن جمالية هذا الأسلوب إنما تنبثق من شبكة العلاقات المعنوية بين الكلمات، وهي تؤسس سياقات ومقاصد يجتهد المتكلم في إيصالها إلى المخاطب دون حاجة إلى ردّ أو جواب.

ولستُ بخالع عني ثيابي * إذا هَرَّ الكماةُ ولا أرامي**[1]

وكقول جعفر بن علية الحارثي:

وكقول الخطابب بن المعلى :

وكذلك قول يزيد بن قنافة:

وكذلك قول منقذ:

وكذلك قول سُلمى بن ربيعة:

وكذلك قول سلمة بن الخرشب:

وكذلك قول حيان بن ربيعة:

وكذلك قول جحدر بن ضبعة:

وكذلك قول النابغة الذبياني:

وكذلك قول آخر:

وكذلك في النصح والإرشاد نرى قول إياس بن الفائق:

وكذلك سنان:

1- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 18.

كذلك قول الأسود بن يعمر:

وكأن بُلَقَ الخيل في حافاتهِ * يرمي بهن دواليّ الزراع**[1]

وقوله:

وقوله أيضا:

وقول يزيد بن الحذاق:

وقول عبد المسيح بن عسلة:

وقول الحادرة:

وقول ابن عنقاء:

وقلت لهم: يا آل ذبيان ما لكم * تفاقدتم لم تذهبوا العام مذهبا**[2]

وقصد بالفم –الأسنان–، لأنه يريد أن يبين اضطرابها وصوتها عند ارتباك هذا الهارب،

فذكر الفم على سبيل العلاقة الكلية، فيقول: "تعطفْنَا عليك في ذلك الوقت ودافعنا دونك وقد كَشَرَت الأسنان وأسلمتْها الشفاه تقلصا عنها ويبوسة حادثة فيها، وذكر الفم كناية عن الأسنان".[3]

وقد جاءت الياء مقدرة كما في قول الشمَيذر الحارثي:

وقد تعددت أغراض الأمر في ديوان الحماسة بين النصح والتوجيه، والتخير والمساواة، والحث والالتماس، ويمكن تفسير كثرة الصيغ الأمرية في الحماسة لأن معظم الشعراء كانت لديهم القوة والاستعلاء عند إنشاء قصائدهم، وقد تمت دراسة هذا النوع عند أحمد الصالح

[3]- المفضل الضبي، المفضليات، ص 37.

[2]- المفضل الضبي، المفضليات، ص 178.

[3]-المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج2، ص 346.

محمد النهمي إذ يقول :"أن أسلوب الأمر هو أكثر الأساليب الإنشائية حضورًا في الخطاب الحماسي، فقد بلغت نسبته في حماسة أبي تمام (41,89)، وقد استعمله الشاعر في معناه الحقيقي وهو الاستعلاء والإلزام"[1].

وقد أعطى صلاح الدين الصفدي قيمة عالية للجناس بقوله: "هو ركن شريعته وبيان شرعته وديباجة في صنعائه وفي صنعته، تدخل به الألفاظ الفصيحة الأذن بغير إذن لشفاعة حقه وحق شفعته..."[2].

وقد أحسن النقاد إذ ربطوا الجناس بالموسيقى فقالوا إن" "الجناس يشكل جزءًا من موسيقى الشعر، ويقوم على تردد الألفاظ والأصوات المتماثلة أو المتقاربة في مواضع مختلفة من البيت الواحد، بحيث تشيع نوعًا من النغم الموسيقي يسترعي المتلقي مما يدفع إلى الشجو، نتيجة لذلك الترجيع النغمي الذي يحدثه التكرار"[3]. ويُقصد هنا بالتكرار هو تكرار الحرف الذي يزيد في الجرس الموسيقي، وهو الأساس في الجناس إذ به يعطي نغمة جذابة تطرب السامع وتلفت انتباهه، وهنا تظهر قدرة الشاعر في اختيار ألفاظه، وقدرة صاحب الاختيار

على حسن التذوق، أو بيان دقة وبعد النظر لديه في انتقاء جيد النصوص من خلال حرصه الشديد على آليات التماسك بين الألفاظ والمعاني، وأهمية الجناس تكمن في بقائه محافظا على جرسه الموسيقي الذي منه يستمد قوته التأثيرية فالموسيقى التي تنساب من هذا المحسن البديعي ترجع إلى الاتحاد في الإيقاع، وتوافق وقرب المخرج للحرف وما يصدر عن هذا الاتجاه والتوافق من التنويع في الإيحاء والتلون في المعنى المراد وهذا يعين على شدة الانتباه

[1]- ينظر، أحمد الصالح محمد النهمي، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة، ص 245.

[2]- علي الجندي، فن الجناس، دار الفكر العربي، (دط)، (دت)، ص 20.

[3]- علي عبود خضير، اختيارات أبي تمام في حماسته، ص 155.

والتأكيد في معنى الصورة وتقوية المغزى منها.[1]

وقبلك رُبَّ خصْم قد مالوا * عليّ فما هلِعْتُ ولا دعوت**[2]

وقال عبدة بن الطيب:

وقال عبدة بن الطيب:

وقال شَبيب بن البرصاء :

وقال زبّان بن سيَّار:

وقال المقنّع الكندي يصف الشباب وحالته، وكيف أصبح بعدما نزل المشيب به:

وقال المرقش الأكبر:

وقال القزويني في الإيضاح: "والطلبُ يستدعي مطلوبًا غير حاصل وقت الطلب، لامتناع تحصيل الحاصل"[3].

وقال الشماخ:

وقال الحارث بن حلزة:

وفيه كذلك تصوير لحركة أرجل الخيل وهي مسرعة كحركة دوالي المزارعين في التنقل (النزول والصعود) بسرعة.

وفي قول مزرد بن ضرار:

وفي شعر الحماسة جاء الاستفهام بعدة صيغ وكثرت الأغراض فيه، فهو يحتل المرتبة الثانية بعد الأمر في نسبة حضوره ومستوى تواجده، إذ تبلغ نسبته في حماسة أبي (21,95%)، ولعل ذلك يعود إلى كثرة أدوات الاستفهام وقدرتها الأدائية على التعبير عن

1- ينظر، المرجع نفسه، ص 156.

2- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 58.

2- القزويني، الإيضاح، ص 135.

انفعالات الشاعر في المواقف المختلفة، والإفضاء بما يجول في خاطره من تساؤلات، لا تبحث عن إجابات محددة، ولكنها تهدف إلى الإفصاح عن مشاعره وأفكاره، واجتذاب المتلقي المتفاعل مع غاياته، ومقاصده في قالب فني يُكْسِبُ خطابه الشعري مسحة جمالية تثري المعنى، وتخص الدلالة على نحو شفاف[1]، كما جاءت معظم أدوات الاستفهام كالهمزة، متى، أي، ما، أما... وغيرها لتجدد المعنى وتوحي بأن اختلاف في الأدوات واختلاف في الأغراض والغايات وأحيانا تكون الأداة ذاتها في عدة جمل لتؤدي أغراضا مختلفة لاسيما الهمزة.

وفقد نسب الشاعر الشعر إلى الشفاه لكونها الوسيلة الوحيدة التي تنقل الشعر وتُسْمعه.

وغيرها من الأساليب الأمرية التي تنوعت فيها الحركة الإعرابية وأغراضها البلاغية، من تهكم ونصح وتوجيه، وإرشاد والتماس وتهديد... وقد اكتفينا بهذه الأمثلة حتى نبين مدى كثرة الأمر في هذه النصوص ، وتعدد أغراضه، وصوره البلاغية ، التي وظفها الشعراء .

وغير هذا من العلاقات الموجودة لكن اقتصرنا على جزء منها للتمثيل، وبيان وقيمتها في النصوص.فقد يعطي هذا الأسلوب صورة شيِّقَة أثناء توظيف الكلمات والمعاني في قالب إبداعي يشد انتباه المتلقي.

ودعوا الضّغينة لا تكن من شأنِكم * إن الضغائن للقرابة توضع**[2]

وجمع شبيب بن البرصاء بين السرور والبكاء عند القرب والبعد.

وجاء النداء للندبة لما في نفس الشاعر من تحسر،كقول أحدهم:

وجاء التأسف في قول أبو القمقام:

وتُقيم في دار الحِفاظ بُيُوتَنا * زمنا، ويظعَنُ غيرُنا للأسْرعِ**[3]

---

[1] ينظر أحمد الصالح محمد النهمي، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة، ص 250.

[4] – المصدر نفسه، ص 85.

[1] – المفضل الضبي، المفضليات، ص 27.

وإنّ لنا إما خشيناك مذهبًا * إلى حيث لا نخشاك والدهر أطوار**[1]

وأما غيرهم فيرتحلون لعدم صبرهم لأماكن أكثر كلأ، وألْيَن في جوانب الحياة من هذا المقام الصعب .

وأما صيغ الذم قال عبد الله بن أوفى:

والمقابلة لا يكون التضاد فيها بين لفظتين فقط، بل يكون التقابل فيها بين معنيين فأكثر، وجاء في الإتقان "أن المقابلة: هي أن يذكر لفظان فأكثر ثم أضدادها على الترتيب ويكون بالضد وغيره.[2]،نحو قول منقذ الهلالي:

والمراد إذا كنت من عيشي بين سفر متواصل، ونزول وترحال متتابع ولا أنال دِعَة، ولا أُحصّل خفضا وراحة فكأنه لا عيش لي.[3]

والغرض هذا التماس الشاعر من محبوبته أن تكون له خالصة دُون غيره، فهو يلتمس منها الإخلاص له وحده.

والغرض منه التهكم بالمنذر وكأنه يقول له أنت محتاج لغيرك وأما أنا في غنى عنهم.

والغرض من هذا التوجع والتضجر مما يقع بين المتخاصمين، ولا يوجد من يفك هذا الجدال وينهيه.

والجناس وإن كان عدده قليلا في الحماسة إلا أنها لم تخلُ منه، لأنه كالملح في الطعام لما له من إيقاع موسيقي وتعدد المعاني في المشترك اللفظي الواحد، وفائدته: الميل إلى الإصغاء إليه فإن مناسبة الألفاظ تحدث ميْلا وإصغاءً إليها، ولأن اللفظ إذا حمل على المعنى ثم جاء والمراد به

---

[1]-المصدر السابق، ص 65.

[2]-جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، لبنان، ط1، 2008، ص 606.

[3]-المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج3، ص 84.

معنى آخر، كان للنفس تشوق إليه، وهو من ألطف مجاري الكلام، ومن محاسن مداخله، بل هو من الكلام كالغرة في وجه الفرس.[1]

والتهديد في قول رُويشد بن كثير:

والتنوع في الأسلوب الإنشائي وصياغاته فإنه أدى إلى تعدد أغراضه، وقد قمنا بإحصاء القصائد التي بدأت بالأسلوب الإنشائي في الديوان،فوجدناها تربو عن ثمانين قصيدة،متنوعة الصيغ بين الأمر والنهي والاستفهام...

والتجنيس (الجناس) عند ابن الأثير هو غُرّة شَامِخَة وجه الكلام، وإنما سُمّي هذا النوع من الكلام مجانسًا، لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد[2]، وهذه القيمة في كتب البلاغيين هي التي جعلت من أبي تمام يهتم بالبديع وخاصة الجناس كمقياس نقدي لمختاراته.

والآن نُعرّج لأهم الموضوعات التي جاء فيها التشبيه، وتتمثل في الخيل والحرب والمرأة والأخلاق وغيرها قال سلمة بن الخرشب يشبه لون فرسه عليه صفيحة كأنه لون الفضة البراق، إذ يقول في مفضليته:

والأخبار المنبثقة عن أنواع الإنشاء السابقة تحتمل الصدق والكذب، لكن هذه الأخبار غير مقصودة للمتكلم، ومقصود المتكلم إنما هو أنواع الإنشاء مجردة عما تستلزمه من أخبار... لذات الكلام الإنشائي نفسه بصرف النظر عما يستتبعه من جمل خبرية.[3]

واستثْبَتَ الروعُ في إنسانِ صادقةٍ * لم تَجْرِ من رَمدٍ منها الملاميل[4]**

---

[1]-ينظر عبد القادر حسن، فن البديع، ص 109.

[2]-ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدم له أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار النهضة، مصر، (دط)، (دت)، ج1، ص 262.

[3]-ينظر عبد العزيز قلقيلية، البلاغة الاصطلاحية، ص 142.

[3]- المفضل الضبي، المفضليات، ص 81.

وأحيانا يأتي ما ينوب عن فعل الأمر كصيغة المصدر في قول قطري بن الفجاءة:

و نرى القسم: كقول الحكم الخُضَري

و قد جمع أبو قيس بن الأسلت بين (أسعى، ساع) على سبيل الجناس الناقص.إذ يقول:

هنا الكلام الغرض منه التعجب من الشاعر للسفر قبل سابق استعداد.

الهمزة: قال خُفاق بن ندبة

الهمزة: في قول ابن السّلماني:

الهمزة المتصلة بلام الجزم: قال المتلمس

هذا الأمر فيه تحفيز ودعوة إلى المضي قدمًا.

نِعْمَ الفتى زعم الرفيق وجَارُه * وإذا تَصَدْ من آخِرُ الأَزْواد**[1]

نجوتَ بِنَصل السيف لا غِمْدَ فوقه * سِرْجٌ على ظهر الرحالة قاترِ**[2]

مَنْ: قالت أُمّ قيس الصبية:

من للخصوم إذا جدَّ الضّجاج بهم * بعد ابن سعدٍ ومن للضُمَّرِ القود**[3]

المكانية: وهي ما ذكر في المحل (المكان) ويُقصَدُ بها الحالة.

المقابلة: "وهي أن يأتي المتكلم بلفظتين متوافقتين فأكثر ثم بأضدادها أو غيرهما على الترتيب".[4]

1- المصدر السابق ، ص 108.

1 – المصدر السابق، ص 22.

3- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 105.

4- عبد القادر حسن، فن البديع، ص 49.

معاهد ترعى بينها كل رِعْلَةٍ * غرابيب كالهند الحوافي الحوافد**[1]

المسبّبيّة: وهي التي يذكر فيها المسبب ويقصد السبب.

المجاورة: وذلك فيما إذا ذُكر الشيء وأريد مجاوره.[2]

مجاور قوم لا تزاور بينهم * ومن زارهم في دارهم زار هُمّدا**[3]

ماذا: قال الفرزدق:

ما: قال قبيصة بن النصراني:

لهم صدر سيفي يوم بطحاء سَحْبَل * ولي منه ما ضُمتْ عليه الأنامل**[4]

لنا جبل يحتله من نُجِيره * منيع يَرُدُّ الطرفَ وهو كليل**[5]

لمن الديار عفون بالحَبْس * آياتها كمهارق الفرس**[6]

لله درّ الدافنيك عَشيّة * أما راعهم مثواك في القبر أمردا**

لقد علم القبائل أن قومي * ذوو جدٍّ إذ لُبس الحديد**[7]

لَقد عَلِمَ الحيُّ المُصبّح أنني * غداةَ لقينا بالشُريفِ الأحاسما**[8]

لعمري وما عَمري عليّ بِهَيّن * لبئس الفتى المدعُوُّ بالليل حاتم**[9]

---

[3]- المصدر نفسه، ص 44.

[2]-عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص 165.

[3]-أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 103.

[4]- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 12.

[5]-أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 16.

[7]- المصدر نفسه، ص 77.

[7]-أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 32.

[8]- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 56.

[9]-أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 159.

لعل هذا الكلام يسقط عن الأسلوبين الخبري والإنشائي، إلا أنه في الإنشاء أبلغ لما فيه من الصيغة الطلبية وهذا ما يحتاج إلى الوضوح والجزالة.

لا يخرج الأضياف من بيته * إلا وهم منه رِوَاءٌ شِباعْ**[1]

كنت الضّنين بمن أُصِبْت به * وسلوتُ حين تقادم الأمر**[2]

كما نجد **الفخر** عند الأخضر بن هُبيرة:

كما **جاء التفجع والندبة والتحسر** على الفراق:

كم من فقير بإذن الله قد جَبَرَت * وذي غِنى بوَّأته دار محروب**[3]

كم فيهم من فتىً حُلْوٍ شمائِلُه * جَمَّ الرَّمَادِ إذا ما أخْمَدَ البَرَم**[4]

الكلية: ويعنى بها تسمية الشيء باسم كله، وذلك فيما إذا ذكر الكل وأريد به الجزء.[5]

كلانا ينادي يا نزار وبيننا * قنًا من قنا الخَطّي أو قنا الهند**[6]

كقول سلمة بن خرشب:

كقول حُسَيْل بن سُجَيحْ:

كقول حُسيل أيضا:

كفاني عِرفانُ الكرى وكفيتُه ***كلوءَ النجوم والنعاسُ يعانقه[7]

---

[3]- المصدر نفسه، ص 182.

[2]-أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 104.

[1]- المصدر السابق، ص 71.

[4]- المصدر نفسه، ص 150.

[5]-عبد العزيز عتيق، علم البيان، ص 160.

[6]-المصدر نفسه، ص 72.

[7]- المصدر نفسه، ص 43.

كأنما الفضة البيضاءُ سائلةً * من السَّبائك تجري في مجاريها**[1]

كَأَنّ مَسيحيّ وَرِقَ عليها * نمت قرطَيْهِمَا أذنٌ خذيم**[2]

كان الشباب خفيفةً أيامه * والشيبُ مَحْمَلُهُ عليك ثقيل**[3]

قول علقمة بن عبدة:

قول المسيب بن علس:

قول المزرد بن ضرار:

قول المزرد أخو الشماخ:

قول المثقّب العبدي:

قول البُرج بن مُسْهر:

قول أبي بن حاتم:

قلت لِمحْرز لمّا التقينا * تَنَكّبْ لا يُقَطِّرْك الزحام**[4]

قصدتُ لهم بمخزية إذا ما * أصاخ القومُ واستمع النقير**[5]

قال عمرو بن الأهتم:

1- البحتري، الديوان،تحقيق حسن كامل الصيرفي ،دار المعارف،ط3،دت، ج4، ص 2418.

8- المفضل الضبي، المفضليات، ص 24.

3-أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 193.

4- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 57.

6- المفضل الضبي ، المفضليات ، ص 232.

قال علقمة الفحل:

قال عبدة بن الطيب:

قال عامر بن طفيل:

قال المرزوقي في شرح الحماسة "(والحيا) من باب ما يسمى باسم غيره، إذ كان منه بسبب، فالحياء: المطر لأنه يُحي العباد والبلاد، ثم يسمى النبتُ حيًّا لأنه بالمطر يكون".[1]

قال المرزوقي "أمكنت" لفظة استفهام، ومعناه التقريع والتوبيخ، وهذا الكلام هو صريح لومه لنفسه.[2]

قال الحصين بن الحُمام:

فيقول الأعلم :" قد كان ينبغي أن يُروّعهم موتك وأنت شاب أمرد،إلا أنهم لم يشعروا لعِظم المصيبة فيك، فلله دَرّهُمْ".[3]

فيطلب منه التنكب عن الحق والعدول عليه، فكأنه يرميه بأنه لم يباشر الشدائد، ولم يدفع إلى مضايق المجامع.[4]

فيا لله لم أكسبْ أثاما * ولم أهتك الذي رحم حجابا**[5]

فيا عمِّ مهلا واتّخِذني لِنَوْبةٍ * تَنُوبُ فإنّ الدَّهْرَ جَمٌّ نوائبه**

فوالله لا أدري أزيدت ملاحة * وحُسْنًا على النِسْوانِ أم ليس لي عقل**[6]

---

[1]- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج4، ص 1035.

[2]-المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج2، ص 540.

[3]-الأعلم الشنتمري، شرح حماسة أبي تمام، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 1992، ج1، ص 494.

[4]-المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج2، ص 413.

[7]- المفضل الضبي، المفضليات، ص 177.

[6]-أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 158.

فهو يقول: أنهم إذا تجاوز هذا المكان فإنه ليس للحجاج قِبَلٌ بهم[1]، وكأنه يدعوهم للفرار لهذا المكان الآمن.

فهو يحثه ويدفع به إلى المضي قدمًا وعدم التهاون أو الخوف من الموت فيلحق به العار، فيقال جَبُنَ فلان.

فهنا الشاعر حذف الأداة لقربه من السامع المنادى وغايته تنبيهه من غفلته.

فهنا أراد الشاعر تحويل الموقف من خلال تساؤله الذي يقطر تحسرًا على فراق هذه الديار.

فهذه الأمثلة توضح منهج أبي تمام في البديع واهتمامهُ بالمعنى بشعره وهو مذهب يميل فيه إلى الذوق من خلال المعنى، فأبو تمام قد عرف "بغرامه بالطباق والتجنيس والمماثلة، وإنه إذا لاح له أخرجه بأي لفظ استوى من ضعيف أو قويّ"[2]، وهذا الولوع بالمحسنات المعنوية قد انعكس إيجابًا على مختاراته فلم يختر من النصوص إلا جيدها ذوقا ودقة في المعاني، وقد زادت هذه المحسنات جمالا في النصوصَ المختارة، كما تعكس اهتمامه بمواطن الجمال المعنوي التي تصنعها الألفاظ.

فهذا الاستفهام الغرض منه التعجب من حماقة هذه المرأة.

فَنَوْبَة الأولى: هي من النائبة وهي المصيبة، وهو يقول له ادّخرني لنوبة، تنزل ولا تطِّرِحْني اغترار بالأمن، والثانية ربما نبا السيف وكَبَا ومثلي لا تنبوا حدوده عن شيء تلاقيه[3]، والنبوة

---

[1]- إيليا الحاوي، شرح ديوان الفرزدق، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1983، ج1، ص 272.

[2]- الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، ج1، ص 420.

[3]- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 194.

من الثانية من الصوت والصياح،[1] فيخبره أنه إذا كان للسيف صوتٌ عند اللقاء، فأنا لا صوت لي ولكن لا تخطئ مضارب سيفي.

فَنِعْمَ الحيُّ كلبٌ غيرَ أنّا * رأينا في جوارهم هَناتِ**[2]

فلفظة (لعمري) المضافة إلى الضمير، وبعد أحد صيغ القسم المعروفة[3]، فهو أراد أن يؤكد عزة نفسه، وعلو كعبه وقيمته.

فلفظة (عازب) بمعنى البعيد، فهو مجاز وعلاقته المفعولية، فذكر الشاعر عازب وأراد معزوب.[4]

فلا تقبلنْ ضيما مخافة ميتة * ومُوتُن بها حُراً وجِلْدُك أملس**[5]

فلا تَعِدي مَواعِدَ كاذبات * تمر بها رياح الصيف دوني**[6]

فلا تعدلي بيني وبين مُغَمّر * سقتك روايا المُزْنِ حين تصوب**[7]

فلا تعد لي بيني وبين مَغْمَرٍ * سَبِقَتكَ روايا المُزن حين تصوبُ**[8]

فلا تحمّلنا بعد سمع وطاعة * على غاية فيها الشقاق أو العار**[9]

فكلمتي (شح # المطمع) متضادتين في المعنى، إذ الشح في ماتمنع إعطاءه ، والمطمع

---

[1]- مجموعة مؤلفين، مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص 926.

[2]- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 40.

[3]- عبد العزيز قلقيلية، البلاغة الاصطلاحية، ص 143.

[6]- ينظر، ميساء صلاح وادي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 120.

[5]- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 65.

[2]- المفضل الضبي، المفضليات، ص 126.

[3]- المصدر نفسه، ص 219.

[4]- المصدر نفسه، ص 219.

[9]- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 66.

ماتتمنى الحصول عليه، وحملتا تناغما صوتيا رائعا، دلالة على أنفة الشاعر وعزة نفسه.

فقلت له خيرًا وأثنيتُ فعله * وأوفاك ما أسْدَيْتَ من ذم أو شكر**[1]

فقلتُ لرَبِّ النّاب خذها ثنيّة * ونابٌ علينَا مثل نابك في الحيا**[2]

فقد نسب الشاعر الدفاع والردَّ إلى الجبل، ولم ينسبها لقومه كما هو الحال في صدر البيت في قوله (بجيره)، فأعطاه صفة الدفاع والقوة والمنعة، وهذا ما يزيده أهمية وجمالية وصعوبة في المعرفة والفهم و الإدراك، فتعدد نسبة الفعل إلى غير واحد وهذا ما يعطيه صفة جمالية خاصة .

فقد قرن الشاعر مقارنة بين معنيين وهما: "الإقامة والبقاء، وهذا في دار الحفاظ التي لا يقيم بها إلا من حافظ على حسبه، وصبر على من لا يُصبر عليه، وذلك لأنه لا يحافظ على حسبه إلا الشريف"[3].

1- المصدر نفسه، ص 174.

2- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 164.

2- الخطيب التبريزي، شرح اختيارات المفضل، ص 223-224.

فقد قابل الشاعر بين (سرور الصديق) و(إساءة العدو).[1] وهذا البيت لم نعثر عليه عند النابغة إلا بقول المحقق إنه ليس من شعره. [2]

فقد ذكر الصدر من الفرس والمقصود به الفرس كاملا، "أي واجهتهم بفرسي، يقول ثبتُ في وجوه القوم فصَيّرت صدر فرسي للطعن وموقعا"[3].

فقد ذكر الشاعر الغيث وهو السبب في إنبات الزرع والنبات ويقصد به المسبب له، وعلاقته (السببية).

فقد ذكر الشاعر الإنسان كاملا بأعضائه وهو يقصد العين لأنه ذكر خاصية لها وهي الرمد للعلاقة الكلية.

فقد حقق الجناس في هذه الأبيات قيمة صوتية إيقاعية بما أحدث تناغما صوتيا أطرب السمع وهنا لأن التجنيس غرة شاحذة في وجه الكلام، ولا عجب في ذلك لأن ترجيح الألفاظ المتشابهة تدفع السمع وتوقظ الأذهان وتتشوق لوقعها النفوس.[4]

فقد جمعت هذه الأبيات بين الجناس التام: و(كعب، كعب).والناقص: (سافره، سافرت)، (حملن، حمالة).

فقد جمع الشاعر بين (سود # بيض).

فقد جاورت أقوامًا كثيرًا * فلم أر مثلكم حزمًا وباعا**[5]

---

[1]- عبد العاطي غريب علّام، دراسات في البلاغة العربية، ص 171.

[2]- النابغة الذبياني، الديوان، شرح حمدُو طماش، دار المعرفة، لبنان، ط2، 2005، ص 126. وكذلك ينظر الأعلم الشنتمري، العقد الثمين في دواوين الشعراء الستة الجاهليين، اعتنى به فيلهلم آلورد ،مكتبة ترويز الكتر، لندن،دط، 1879، ص 176.

[3]-المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج2، ص 405.

[1]- ميساء صلاح وادي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 154.

[2]- المصدر نفسه، ص 172.

فقال لها: هل من طام، فإنني * أَذُمُّ إليك الناس أُمُّك هابل**[1]

ففيه دعا عبدة وحذر من الضغائن مبينًا خطَرها وخاصة عند الأقارب.

فعش معذرًا أو مت كريمًا فإنني * أرى الموت لا يرجو من الموت هاربه**[2]

فصبرًا: مفعول مطلق منصوب لفعل محذوف تقديره اصبر "صبرًا"، فناب هنا المصدر عن الفعل.

فصبرًا في مجال الموت صبرًا * فما نيل الخلود بمستطاع**[3]

فذكرالجزء (نصل السيف) وأراد السيف كله،وأطلق السرج وقصد الفرس وما عليه من عُدة العلاقة المجاورة.[4].

فذكر النتيجة وهي (الموت) وهو يقصد بها الحرب، "فسمّى الحرب موتا من قِبل المجاز المرسل، لأن الموت أحد عواقب الحروب الكثيرة"[5].

فَذَكر الشاعر حسن الجوار عند الحي ورغم بعض النقائص لكن لم تمنع الشاعر من ذكر جميلهم وحُسن المجاورة لهم، فكان مدحه لهم عيبا.

فذكر الشاعر الجزء وهو العين وقصد به الشخص المراقب الذي ينقل الأخبار متجسسًا على أعدائه.

---

[6]- المفضل الضبي، المفضليات، ص 59.

[2]- المصدر نفسه، ص 36. هذا البيت وُجِدَ عند التبريزي ويقول فيه بدل مُعْذرًا معدمًا، فعش معدما أو مت كريمًا فإنني... ج2، ص 168.

[3]-أبو تمام، ديوان الحماسة، ج1، ص 161. تحقيق عسيلان، والطبعة التي بين أيدينا قد أسقط منها هذا البيت.

[2]- زيد بن غانم الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ج1، ص 148.

[5]- زيد بن غانم الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ج1، ص 149.

فذكر الحي وهو ماكان القوم ومحلُّهُم، ويقصد الشاعر ساكنيه ، إذ هم بيدهم أسباب الافتراق أو الاجتماع .

فذكر (أبكاني # أضحكني) على سبيل الطباق الإيجاب

فخَلِّ مقامًا لم تكن لتسدَّه * عزيزًا على عبس وذبيانَ ذائدُ**[1]

فجمع لها الشاعر صفات الذم السابقة لها ثُم ختمها بقوله :(بئست)،وهي صيغة ذم، متعلقة بأخلاقها وفعالها.

فجاءت كلمة"رُبَ " للإخبار وهي في حقيقة أمرها تقيد الإنشاء غير طلبي ، لأنه يريد تنبيهه أنّ أمرك مثل أمر سابقيك لا أأبه به .

فجاءت (باد # حاضر)، (وصال # صروم) متضادتان في ألفاظهما، يقصد أهل البادية وأهل الحضر،

فجاء المعنيان متقابلان بين موطن الإقامة وما فيه من خصب وكلأ، وبين موضع يقل فيه العشب ولا تصل إليه الإبل إلا بعد تعب.

فتى كان فيه ما يسر صديقه * على أن فيه ما يسوءُ الأعاديا**[2]

فبَئِسَتْ قِعَادُ الفتى وحدها * وبئسَتْ مُوَفيّةُ الأربع**[3]

فإن لم يكن غير إحداهما * فسيروا إلى الموت سيرًا جميلا**[4]

فإن تُقْبِل بما عَلِمَت فإنّي * الحمد لله وصّال صروم**[1]

1-أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 44.

2-المصدر نفسه، ص 96.

3-أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 166.

4- المصدر نفسه، ص 35.

فإن تبعثوا عينا تمنّى لقاءنا * تجد حول أبياتي الجميعَ جلوس**[2]

فإن بني ذبيان حيث عهدتم * بِجَزْعِ البتيل بين باد وحاضر**[3]

فأمسى كعبها كعبا وكانت * من شنان قد دُعيت قد دعيت كغابا**

فالقسم لتأكيد الحيرة التي أصابته وملكته في أمرها.[4]

فالغرض من هذا البيت هو النصح والإرشاد، فالشاعر يطلب منها أن تكون وفية في مواعيدها.

فالطباق هنا جاء في (عش # مت) فالتنوع في الطباق هنا يعطينا صورة ذوقية لدى

أبي تمام، وقد نوع ذلك حتى بين الكلمتين المتجانستين أو ما يسمى طباق السّلب نحو قول سَعْد بن ناشب:

فالطباق في قوله (ذم # شكر).

فالطباق (خشيناك # لا نخشاك)، وهذا النوع فيه التحول من الخشية إلى نفيها، وهذه الحالة تزيد في اتساع دائرة المعنى.

فالشاعر يلوم أحد أصحابه الذي كان ينافسه في الرئاسة، فبين عجزه وعدم قدرته على التسيير بأسلوب تهكمي فيه من السخرية فقال أترك مقامًا تزل فيه قدمُك وتسقط رتبتك دونه؛ وخلِّ القيام بأمر عبس وذبيان إذ لست من رجال ذلك[5].

[3]- المصدر نفسه، ص 23.

[6]- المفضل الضبي، المفضليات، ص 169.

[3] - المفضل الضبي، المفضليات، ص 22

[4]- ينظر، المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج3، ص 922.

[5]- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 300.

فالشاعر يقصد أحياء المدينة النبوية قد أظلمت لقتل عمر بن الخطاب رضي الله عنه، ومن شدة وهول الحادثة لكن الشاعر أتى بلفظة عامة فقال: (أظلمت له الأرض)، فذكر الكل ويقصد أحياء ومواطن المسلمين وهي جزء من الأرض، وهي كناية عن الحزن الشديد فذكر الكل وعبّر به عن الجزء، "والمعنى أن حصول هذا الأمر وجريانه على ما كان منكرٌ فضيع".[1]

فالشاعر يُطْلَب منه عدم المشقة وإلا أنهم سيغدرون به ويقاتلونه.[2]

فالشاعر يتأسف ويحن إلى تلك الأيام والأماكن التي نزل بها زمنا سالفا .

فالشاعر هنا حمل على صاحبه بأسلوب غرضه التحذير من التعدي لما يكون من سوء العاقبة.

فالشاعر جمع وقابل بين معنيين هما (لاءم بيننا # فرق بيننا)، فجعل من الدهر هو سبب التحامهم وتوحدهم، كما لو يشاء أن يجعلهم متباعدين متقاطعين لا قربة بينهم، فيصبح كل واحد منهم في مكان بعيد عن الآخر.

فالشاعر أن يوثق شهادة في ممدوحه،"وليست هذه الشهادة مني ومن جهتي، ولا من جملة مَدْحي على عادة الناس في تأبين الهُلّاك، ولكنها مما أدّاه وكثّره رفقاؤه في السفر وجيرانه في الحضر"[3].

فالجناس في كلمتي معقل آخر الصدر، ومعاقل آخر العجز، وهذا التناغم الصوتي و الموسيقي،يُعد من علامات تمكن الشاعر من لغته وطواعيتها له، فهو استطاع أن يوظف هذين اللفظين في بيت واحد مع عذوبة المعنى.

فالجناس بين هَمّ، همه، حيث أن الأولى بمعنى الهِمّة من العزيمة والثانية من الهم وهو الهموم

---

[1]-المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج3، ص 765.

[2]-المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج2، ص 474.

[3]-المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج2، ص 763.

والمصائب.[1]

فأكرم أخاك الدهر ما دمتما معا * لقي بالممات فرقة وتنائيا**[2]

فأقسم بالله لا يأتلي * وأقسمتُ إن نلته لا يؤوب(3)**

فأطلق لفظ "الحيا" على المطر لأنه سبب في الكلأ والعُشب، فيقال رعت الماشية الغيث والمقصود به العشب الناتج للرعاية أو أُمطرت السماء نَباتا.[4]

فأطلق الجزء وأراد الكل، إذ أطلق "الأنامل" وأراد اليد كلها، وإنما اكتفى بالأنامل لبيان تمكنه من القبض على سيفه بأقل جزء من يده وهي الأنامل، وهذا من القوة والشجاعة.

فأصبح مسرورًا ببينك مُعْجبٌ * وباكٍ له عند الديار نشيج**[5]

فأراد لفت انتباه الطائفتين وهما يعودان لجد واحد وهو نزار، ولكن ما كان بينكما إلا الحرب والقتل.[6]

فأذهب فِدًى لك ابن عَمّك لا * يخلدُ إلا شابة وأدم**[7]

ف (يشوي) مجاز عقلي، فيه دلالة على قوة فرسه وسرعته وثقته به،حيث استخدم الصورة المجازية بنظره البعيد إلى ما سيؤول أمر هذا المصيد من صرع الفرس له بعد الملاحقة

---

[1]- ينظر، أحمد عبد العالي غالي الصاعدي، شعر الصعاليك في حماسة أبي تمام، ص 65.

[2]- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 144.

[3] – المصدر نفسه ،ص145

[4]- نظر، عبد العزيز قلقيلية، ص 79، ينظر كذلك علال نوريم، جديد الثلاثة الفنون في شرح الجوهر المكنون، دط، دت، ج2، ص 96.

[4]- المصدر نفسه، ص 100.

[6]- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج2، ص 519.

[6]- المصدر نفسه، ص 136.

وطبخه، أو شيّه وإطعام رفاته منه[1].

الغرض من هذا النصح والتوجيه، كتقديم المساعدة للمحتاجين والفقراء.

عَطَفْنا وراءك أفراسنا * وقد أَسْلَمَ الشفتان الضما**[2]

الطباق: كقول زياد بن جمل:

صبحته صباحًا كالسيد معتدلا * كأن جؤجؤة صداك أصداف**[3]

سود ذوائبها، بيض غرائبها * دُرْم مرافقها في خَلْقِها عَمَمٌ**[4]

سَدِّدْ خلالك من مال تُجَمِّعُهُ * حتى تلاقي الذي كل امرئ لاق**[5]

رُدّوا عليّ الخيل إن أَلَمَّتِ * إن لم يناجزها فجزوا لمتي**[6]

رابعا: البديع.

رابعا : البديع.

ذكرت بها الإياب ومن يسافره * كما سافرت يذكر الإيابا**

ذكر الشاعر كلمة "مخزية" وهي تعبر عن النتيجة المحتملة على اعتبار ما سيكون.

الدهر لاءم بين ألفتنا * وكذلك فرق بيننا الدهر**[7]

---

[3]- ينظر، زيد بن غانم الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ج1، ص 150.

[2]-أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 49.

[5]- المفضل الضبي، المفضليات، ص 158.

[4]-أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 160.

[3]- المفضل الضبي، المفضليات، ص 19.

[6]-أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 51.

[7]-أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 104.

خروج أضاميم وأحصلُ معقل * إذا لم تكن إلا الجياد معاقلُ**

حملت حمالة القرشي عنهم * ولا ظلما أردت ولا اختلابا**[1]

الحث والتحريض: قال المتلمس

الحالية: وهي ذكر الحال ويقصد به المحل، كقول الراعي:

الجناس وقع بين لفظتي (حوافي، وحوافد) وأحدث هذا الجناس تناغما صوتيا من خلال تشابه الأصوات إضافة إلى القيمة الدلالية التي أحدثها.[2]، ويقول في موضع آخر :

الجناس بين (ألمت، لمتي) حيث أن الأولى بمعنى نزلت، والثانية من اللَّمَّة الشعر خلف شحمة الأذن.[3]

جعلت لَبَانَ الجُونِ للقوم غايةً * من الطعن حتى آض أحمر وارسا**[4]

الجزئية: وهي ذكر الجزء والمقصود به الكل

ثمت قمنا إلى جُرُدٍ مُسَوَّمَة * أعرافهن لأيدينا مناديل**

ثم ارتحلنا على عيس مُخذّمة * يزجي رواكِعَها مُرْن وتنعيل**[5]

ثانيا– الأساليب المجازية وعلاقاتها:

ثانيا – الأساليب المجازية وعلاقاتها

ثالثا: الأسلوب [6] : تهتم الدراسات البلاغية بالنظر إلى الأسلوب باعتباره

---

[6]– المفضل الضبي، المفضليات، ص200.

[4]– ينظر، ميساء صلاح وادي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 154.

[3]–أحمد عبد العالي غالي الصاعدي، شعر الصعاليك في حماسة أبي تمام، ص 65.

[4]–أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 56.

[3]– المفضل الضبي، المفضليات، ص 82.

[8]– سنتطرق للأسلوب في هذا الباب من الجانب البلاغي لا من الجانب اللغوي.

تحديد المفهوم وصياغته وتحديد غرضه وغايته.وقد قسم البلاغيون الأسلوب إلى قسمين:

ثالثا :الأسلوب.

التهديد: قال سعد بن ناشب

تندرج المحسنات البديعية ضمن علم البديع: "هو علم يُعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح دلالته"[1].

تلمع كلما سطعت فيها أشعة الشمس، وهذا الوصف والدقة وخاصة عند ذكره يختص بالفضة لأنها أكثر الأشياء لمعانا، ونجده كذلك عند البحتري عندما أراد أن يصف البركة، فقال:

تَكُرُّ فلا تزداد إلا استنارةً * إذا زارتِ الشِّعْر الشِّفاهُ العَوَامِلُ**[2]

تسيل على حَدِّ الظُّباتِ نفوسنا * وليست على غير الظُبات تسيل**[3]

بني عمّنا لا تذكروا الشعر بعدما * دفنتم بصحراء الغمير القوافيا**[4]

أي: قال المنقذ:

أيُّ عيش عيشي إذا كنت منه * بين حَلٍّ وبين وَشَكِ رحيل**[5]

أورد الشاعر (روايا المزن) وأراد المطر وهو مجاز مرسل علاقته اعتبار ما كان[1].

5- عبد العزيز قلقيلية، البلاغة الاصطلاحية، ص 285.

7- المفضل الضبي، المفضليات، ص 59.

3-أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 16.

4-أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 16.

5- المصدر نفسه، ص 12.

إنّا نَعِفُّ فلا نريب حليفنا * ونكفّ شح نفوسنا في المطمع**(2)

أنا السيف إلا أن للسيف نَبْوَة * ومِثلي لا تَنْبُو عليك مضاربه**(3)

إن تنصفونا يا آل مروان نقترب * إليكم وإلا فأذنوا ببعاد**(4)

إن الاهتمام بالبديع عند الشعراء له ميزة خاصة ، إما الحرصُ عن المعنى كالمقابلة والطباق، أو الحرصُ عن اللفظ لجعله أحد أدوات التناغم الموسيقي كما في الجناس والسجع... وغيرهما، ولعلنا سنأخذ بعض الصور هنا من أجل تحديد اهتمام أبي تمام بالبديع في مختاراته من ناحية المعنى وناحية اللفظ .

–النهي: نقيض الأمر، وهو طلب الكف عن الشيء على وجه الاستعلاء، والإلزام وقد جاء بأغراض مختلفة كالأمر،منها **الاستهزاء:** قال أبو ثمامة

–النداء: هو طلب الإقبال بأحد الأدوات المعروفة وهي: "يا، أيا، هيا، أي، الهمزة"، وسنذكر بعض الأمثلة لبيان الغرض البلاغي من هذه الأساليب التي جاءت بصيغة النداء.

ألمم على دِمَن تقادم عهدها * بالجزع واستلبَ الزمان جمالها**(5)

–المجاز المرسل: وهو مجاز لغوي علاقته غير المشابهة، وسُمّي مرسلًا، لأن الإرسال هو الإطلاق، فهو مطلق في علاقاته أي ليس له علاقة معينة كما هو الشأن في

5- ينظر، ميساء صلاح وادي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 119.

4- المصدر نفسه، ص 27.

3-أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 30.

4-المصدر نفسه، ص 67.

5-المصدر نفسه، ص 149.

الاستعارة[1]، فهذه العلاقات الموجودة في هذا النوع سببها تغير الحالة التي تربط الفعل (الحدث بصاحبه) ومن هذه العلاقات:

–المجاز العقلي:

أَمَّا علَى مَعْن وقولَا لقبره * سقتك الغوادي مَرْبعًا ثم مربعا**[2]

أَلم تَرَ أنّ المرءَ رَهْنُ منية * صريع لِعافي الطَّير أو سوف يُرْمَسُ**[3]

أَلم تَرَ أنّ الحيَّ فرَّق بينهم ***نوىً يوم صحراءِ الغَميم لجَوجُ(4).

–الأمر: وهو طلب القيام بالفعل، وقد جاءت نصوص الحماسة بعدة أغراض للأمر ونذكر منها:

–الأسلوب الإنشائي الغير الطلبي:وهو ما لا يستدعي مطلوبًا في الأصل ومن ألوانه، المدح، الذم، القسم، التعجب...،ولم تَخْلُ الحماسة من هذه الأنواع للأسلوب الإنشائي الغير الطلبي،فنجد **التعجب** في قول الشاعر:

–الاستفهام: هو طلب الاستخبار والاستعلام عن أمر لم يكن معلومًا عند المتكلم، وقد جاء الاستفهام متنوعًا في صيغه وسنذكر منها:

ألا يا لقوم والسفاهة كاسمها * أعائدتي من حُبِّ سلمى عوائدي**(5)

ألا أيها النابحُ السّيدَ إنني * على نأيها مستبسلُ من ورائها**[1]

---

[1]-فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، ص 153.

[2] -المصدر نفسه ، ص 96.

[3]-أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 64.

[4] – المصدر نفسه ،ص99.

[5] – المفضل الضبي، المفضليات، ص42

اقرأ على الوَشلِ السلام وقل له ***كل المشارب مذ هجرت ذميم[2]

اعتبار ما يكون: أي ما ستؤول إليه الحالة مستقبلا.قال أنيف بن حكيم:

اعتبار ما كان: وهي ماكانت عليه سلفا وتحولت إلى غيرها كقول الرقاد بن المنذر:

أعباسٌ إن الذي بيننا * أبى أن يجاوزه أربع**[3]

الأسلوب الإنشائي الطلبي: يعرف بأنه ما يستدعي مطلوبًا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب[4]، وأنواعه هي:

أسعى على جل بني مالك ***كل امرئ في شأنه ساع[5]

أرحلت من سلمى بغير متاع * قبل العطاس وَرُعْتها بوداع**

أراد الشاعر أن يُبَيِّن لهم حالهم وما تؤول إليه في حالة عدم صبرهم على الحرب ومقارعة الأعداء،فإنهم سيصابون بالضيق والشدة، فتصبح أهاليهم عالة على غيرهم.

أراد الشاعر أن يُبيّن شدة تعلقه أولا وصعوبة الفراق عنده، ولكن عندما طال الفراق أصبح الأمر عاديًّا، يقول المرزوقي عند شرحه لهذا البيت: "كنت لا أصبرُ عنه، وأعدُّ الأوقات التي لا أراه فيها كثُلمَة في العيش ونقيصة من زاكى الحظّ، إذْ كنتُ لا أرى طيبَ العيش إلا معه، ولا أعرف طعم الحياة إلا في صُحبته، فلما افترقنا وتقادم العهد بيننا سَلَوْتُ عنه حتى

1- المصدر نفسه، ص 58.

2- المصدر نفسه، ص 148.

3- أبو تمام، ديوان الحماسة ، ص 60.

4- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة، ص 61.

2- المفضل الضبي، المفضليات، ص 161.

كأنني لم يجمعني وإياه حال، وهذا الكلام منه استقصار لجزعه"[1].

إذا هَمَّ لم تردع عزيمة همّه * ولم يأت ما يأتي من الأمر هائما**[2]

إذًا أزور من وقع الرماح زجرته * وقلت له ارجع مُقْبِلا غير مدبر**[3]

أبي لهم أن يعرفوا الضيم أنهم * بنو نائق كانت كثيرًا عيالها**[4]

أبني مَنُولة قد أطعتُ سَراتكم * لو كان عن حرب الصَّديق سبيل**[5]

أبلغا المنذر المنقِّب عنِّي * غيرَ مُستعتب ولا مستعين**[6]

أبكاني الدهر ويا رُبَّمَا * أضحكني الدهر بما يُرضي** [7]

أبعد قتيل بالمدينة أظلمت * له الأرض تهتزُّ العِضَاهُ بأسْوُقِ**[8]

أأمكنتُ من نفسي عَدُوِّي ضلّة * ألهفي على ما فات لو كنتُ أعلم**[9]

3/ أن الاستعارات الأكثر استعمالا هي الاستعارة التصريحية، وذلك لكونها أوضح الاستعارات، لاعتمادها على الأسماء الجامدة، يليها المكنية لكون المشبه به محذوفا مرموزًا إليه بشيء من لوازمه، ففيها دقة أكثر.[10]

---

[1]- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج2، ص 737.

[2]- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 13.

[5]- المصدر نفسه، ص 202.

[4]- المصدر نفسه، ص 62.

[3]- المصدر نفسه، ص 197.

[5]- المصدر نفسه، ص 131.

[7]- المصدر نفسه ص 32.

[8]- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 108.

[9]- أبو تمام ،ديوان الحماسة ، ص 76.

[2]- ينظر، زيد بن غانم الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ج1، ص 130.

– **المحسنات اللفظية:** وهي التي تفيد تحسين اللفظ أولا وبالذات، ويجيء بها تحسين المعنى تبعًا، ويشترط فيها بقاء هيئة الكلام كما هي دون تغيير، فإن تغيّرت هيئة الكلام زالت المحسنات اللفظية.[1]

2– المحسنات اللفظية: وهي "ما تزيد الألفاظ حسنا، وإن كان لا يخلو من تحسين المعنى".[2]وتعمل هذه المحسنات إلى وجود نغم موسيقي، يمتّع الأذن أكثر من المحسن المعنوي الذي يكون جماله داخليا خالصًا.

2– الأسلوب الخبري: جاء الأسلوب الخبري في هذه النصوص بصيغ مختلفة:

1–المحسنات المعنوية:"وهي التي يكون التحسين بها راجعًا إلى المعنى أولاوبالذات"[3]،ومن هذه المحسنات:

1–الأسلوب الإنشائي: ينقسم حسب نوعه إلى قسمين:

1– **المحسنات البديعية المعنوية:** "هي ما تزيد المعنى حسنا، إما بزيادة تنبيه على شيء أو بزيادة التناسب بين أجزاء الكلام"[4]،ومن هذه المحسنات نذكر:

1– الأسلوب الإنشائي: وهو كل كلام لا يمكن الحكم عليه صدقًا أو كذبًا، وهذا النوع يكون في أهم الأحكام المتعلقة بالمخَاطِب، وهو نوعان:

- **النهي:** وهو طلب الكف عن الفعل[5].

[-1] ينظرعبد العاطي غريب علّام، دراسات في البلاغة العربية، ص 205.

[5]– عبد القادر حسين، فن البديع، ص 44.

[-3]عبد العاطي غريب علّام، دراسات في البلاغة العربية، منشورات جامعة قاريوس، بنغازي–ليبيا، ط1، 1997، ص 161.

[6]– عبد القادر حسين، فن البديع، دار الشروق، القاهرة مصرة ،ط1، 1983، ص 44.

[1]– عبد العزيز قلقيلية، البلاغة الاصطلاحية، ص 152.

- **النفي**: كقول أحمد بن عُبيد

- **النداء**: هو طلب الإقبال بحرف نائب مناب أدعو، وهو (الياء) أو إحدى أخواتها.[1]

- **الجناس**: وهو من أهم العناصر الإيقاعية في النصوص الشعرية، هو تشابه كلمتين نطقًا مع اختلاف في المعنى. فنجده في قول معاوية مالك:

- **التعجب**: كقول الحرث

- **التأكيد**: كقول مقاس العائذي:

- **الأمر**: منها قول تأبط شرًّا

- **الاستفهام**: وهو طلب الحصول على صورة الشيء في الذهن، وهو طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا.[2]

- **القسم**: كقول ثعلبة بن عمرو

- **الطباق**: "وهو الجمع بين المتضادين أي معنيين متقابلين، ويكون ذلك إما بلفظين من نوع واحد، اسمين أو فعلين"[3] .

- **الجملة المصدرة بكم الخبرية**: كقول سلامة بن جندل

- **المقابلة**:

- **وجاء بصيغة "نعم"**: كقول عوف بن عطية

_ **الأسلوب الإنشائي الغير طلبي**: فهو ما لا يطلب به حصول شيء أو عدم

[1] – عبد العالي الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة آداب مصر، (دط)، 1999، ج2، ص 50.
[4] – عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، مصر، ط2، 1978، ص 18.
[1] – عبد العالي الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ج4، ص 5.

حصوله.[1]

_ **الأسلوب الإنشائي الطلبي**: وهو ما يطلب به حصول شيء لم يكن موجودًا عند الطلب وهو: الأمر والنهي، والاستفهام والرجاء والنهي والنداء.[2]

.**السَّبَبِيَّة**: وهي ما بُني للفاعل وأُسْنِد للسبب.

"فالتناغم الصوتي والوقعي الذي يحدثه الطباق بفضل تقابل المعاني هو أخف درجة من تكرار الأصوات نفسها،لكن لكل موسيقى،وكل إيقاع في الشعر تستطيع أن تكفل له الإفصاح عن جوهر التجربة ومركزها"[3].

" وهي أن يأتي المتكلم بلفظين متوافقين فأكثر، ثم بأضدادها، أو غيرهما على الترتيب" .[4]

– **المجاز العقلي**: أما النوع الثاني من المجاز هو المجاز العقلي، وهذه صورة أخرى للمجاز، وبيان تنوعه، والمجاز العقلي "هو الذي يُسنَد فيه الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له في اعتقاد المتكلم"[5].

– **المجاز المرسل**:

إن ظهور مصطلح المجاز عند البلاغيين جعل من النقاد يبحثون في طيات النصوص على ما يكون دليلا عن قولهم، من خروج الألفاظ على معانيها التي وضعت لها في ،

---

[6]– عبد العزيز قلقيلية، البلاغة الاصطلاحية، ص 142.

[1]– عبد العزيز قلقيلية، البلاغة الاصطلاحية، ص 124.

[6]– ميساء صلاح وادي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 156.

[7]– عبد القادر حسين، فن البديع، ص 49.

[1]– عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ص 223.

ولعل التعريف الذي يحدد المجاز بنوعيه العقلي والمرسل هو أن المجاز:"اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في اصطلاح به التخاطب على وجه يصح ضمن الأصول الفكرية واللغوية العامة،بقرينة صارفة عن إرادة ما وضع له اللفظ[1].وغايتها عدم المشابهة بين الطرفين ، ومن أهم أقسام المجاز نذكر:

[1]- عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، دار القلم، دمشق، ط1، 1996، ص 218.

إن الحديث عن المجاز يجبرنا حقيقة عن الوقوف لمدى أهميته في الكلام، وأيّ بُعْد تأويلي تحمله هذه الألفاظ من خلال علاقتها ببعضها، ولو عدنا إلى تعريفه –أي المجاز– لوجدنا أنه أحد العلاقات المبنية بين الاستعارة أو التشبيه، لكنه يزيد عنهما بالإسناد كما في المجاز العقلي، أو مفهوم العلاقات غير المشابهة كما هو الحال بالنسبة إلى المجاز المرسل، "وقد جمع أبو تمام بين جزالة اللفظ وشرف المعنى حتى استطاع أن يرى في نصوص غيره بواطن الجدة ولذا فإن على الشاعر أن يحقق ذلك عن طريق الصدق أو الغلو، وإما أن يكون مقتصدًا بين بين"[(1)].

وسنُعرّج عن أهم أنواعه ، وعلاقاته من أجل توضيح الثراء اللغوي والبلاغي في الحماسة.

يقصد أنه لقي أعداءه وهم من كانوا أصحابه سابقا، فذكر الحالة التي كانوا عليها على سبيل المجاز المرسل وعلاقته اعتبار ما كان، وقال المرزوقي عند شرحه: "أراد بالأصحاب من لاقاه من الأعداد... يريدُ جعلوه بيني وبينهم، وهذا الرجل الذي استجنُّوا به كأنه كان مِدْرة الكتيبة، وإنما ثبت في وجه القوم ليشغلهم لِيَسْلَمَ أصحابه، ويأخذوا المهلة في الفرار".[(2)]

فأطلق لفظ الحديد ويقصد به السلاح والدروع وأدوات الحرب ولأن أصلها كانت حديدًا، ومنه صنعت، على سبيل المجاز المرسل باعتبار ما كان.

فقد ذكر الشاعر حالة صاحبه وهو في نومه مطمئنا في غطيط نومه العميق ويقصد به أنه في مكان مَحْمِي يحرسه غيره، وكذلك في قول الحسين بن المغير:

فقد عبر الشاعر عن أهل الحي بقوله (الحي) والمقصود الناس الذين يقطنونه كما في قوله تعالى: ﴿فَلْيَدْعُ نَادِيَهُ﴾ [العلق، 17]، وكذلك في قوله تعالى: ﴿وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي

1- ينظر، إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، عمان، ط4، 2004، ص 416.

2- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج2، ص 400.

كُنَّا فِيهَا وَالْعِيرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا فِيهَا وَإِنَّا لَصَادِقُونَ﴾ [يوسف، 82]، والمقصود به أهل القرية وهذه هي القرينة.

وإن كانت هذه الحالة قد منعها بعض العلماء كالإمام الشنقيطي بقوله: إن إطلاق القرية وإرادة أهلها من أساليب اللغة العربية، وأن المضاف محذوف كأنه مذكور لأنه مدلول عليه بالاقتضاء[1]، ومهما يكن فإن حُسيل يقصد أهل الحي الذي أغاروا عليه صباحًا.

فالثياب في قول الشاعر يعني بها السلاح والعتاد الحربي فلا يخلع ثيابه أي سلاحه تخفيفا على نفسه وليسهل الفرار عند الانهزام أمام الأعداء[2]، وفيه كناية عن الشدة وقوة الصبر والجلد، وقمة الأنفة، وهذه اللغة القوية التي أتى بها الشاعر ليكشف بها عن قوته، وقد استعمل هذه الألفاظ في هذا المقام الرائع للتعبير عن مدى تحمله عند حَمْي الوطيس ،"ولذا نجم عن ذلك أن الشكل الأدبي أصبح يثير المشاعر الوجودية المرتبطة بخواء كل المواضيع، كمعنى الغربة والألفة، والنفور والمجاملة والاعتياد والقتل"[3].

فقد أسند الفعل (نَهِلَ) إلى الرمح (قناتي) مجازًا، "لأن النهل لا يكون للرمح دائما أن قد نهلت من دمه، فجعل النهل للرمح لأنه كان سببًا في نهل الدم، فجاء الكلام بخلاف ما يتوقع السامع."[4]

وهنا تكمن جمالية هذا المجاز في تعدد المعاني وتصويرها بصور مختلفة، وهذا

---

[1]- ينظر محمد الأمين الشنقيطي، منع جواز المجاز في المنزل للتعبد والإعجاز، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، دط، دت، ص 35.

[2]- ينظر، المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 102.

[3]- رولان بارت الكتابة في درجة الصفر، ، ص 08.

[4]- علي عبود خضير، اختيارات أبي تمام في حماسته، ص 180.

والتداخل هوالصبغة البلاغية الموجودة في هذا النوع.

نعم فاللغة هي التي تقيد المتلقي، وهي التي تجعل من مخيلته تتصور الأحداث وتستحضرها من خلال الألفاظ والمعاني التي ينتقيها الشاعر، والحياة هي التي أكسبتهم هذه الدقة وخاصة حالة الحرب فلقد أحاطوا بأوصاف السلاح وعدة الحرب ما لم تحط به أمة من الأمم قبلهم، فحذقوا الكلام عليها، وأجالوا البيان في وصفها وأكثروا من العناية بتصويرها

وتصورها[1].

ولو أعدنا النظر في تلك النصوص التي احتوت على المجاز في الحماسة سنرى فيها عمق الخيال ودقة التركيب، وبعد النظر لدى الشعراء، وحسن الاختيار عند أبي تمام فهو كما يقال صاحب مدرسة البديع، فالذوق الأدبي والحس النقدي قد وَلّدا فيه خاصية الحكم، فهو يميز جيد النصوص ورديئها، ولذلك لم يهمل هذا الجانب بل يعد ركيزة مهمة في اختياراته، لأن جمالية المجاز المرسل تكمن في نقل الألفاظ من حقائقها إلى المعاني الأخرى التي بينهما صلة ومناسبة، وبهذا تتعدد المعاني، وتتسع ويأخذ الكلام بتمام جماليته، لذلك لم يغفل أبوتمام عن هذه الجمالية، وعن تطعيم اختياراته بهذا النمط المميز من الأساليب البلاغية، وإنه إذا كان قد أكثر من اختياراته للمجاز العقلي فإنه قد جعل أيضا حصة ونسبة للمجاز المرسل.[2]

إن الدراسات البلاغية كلها آلت الأسلوب أولوية بالغة، إذ به يُعرف المقصد من الكلام سواء أكان إنشاءً يحمل طلبًا أو لا، أو إخبارا أونفيا لشيء، وهذا الفن– أي فن الأسلوب– يسعى إلى تحديد المعاني، وهو يصنف في الكتب البلاغية في هذا الباب، وعَلّنا نبدأ

---

[1]-حنا الفاخوري، الفخر والحماسة، دار المعارف، ط5، (دت)، ص 69.

[2]-علي عبود خضير، اختيارات أبي تمام في حماسته، ص 187.

بالأساليب الإنشائية كما كان في سابقه،"والإنشاء: هو إلقاء الكلام الذي ليست نسبته خارج تطابقه أو غير تطابقه"[1]، فهو لا يحتمل الصدق أو الكذب لذاته، وبالتالي، فلا يصح أن يقال لصاحبه إنه صادق أو كاذب، بخلاف الخبر الذي يحتمل الصدق والكذب لذاته، وله نسبة خارجية تطابقهُ أو لا تطابقه[2]، وبذلك فإن الحاصل من الإنشاء "لا يراد به الإفادة بشيء حدث أو لم يحدث، وإنما يراد به الطلب والتنفيس عن شعور ما"[3].

وهذه بعض أغراضه وما لم نذكر منها كالالتماس، والزجر، والتحقير والازدراء،

الفصل الأول : الخصائص الأسلوبية والجمالية

يقول أحمد الصالح النهمي: "ومع أهمية أسلوب النهي، ودوره في التشكيل الجمالي للصياغة الشعرية، وفاعليته في التعبير عن مقاصد الشاعر وغاياته، إلا أن الشاعر الحماسي لم يفزع إليه إلا قليلا قياسًا بالأمر إذ نسبته لم تتجاوز 13,86 من إجمالي الأساليب الإنشائية مجتمعة". [4]

---

[1]- أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، ص 61.

[2]- ينظر، أحمد الصالح محمد النهمي، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة، ص 136.

[3]- محمد إبراهيم شادي، علوم البلاغة وتجلي القيمة الوظيفية في قصص العرب، دار اليقين، المنصورة، مصر، (دط)، 2011، ص 175.

[4]- أحمد الصالح محمد النهمي، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة، ص249.

الفصل الثاني:

الظواهر اللغوية

في المفضليات :

- **الأسلوب وصيغه**

فعل الأمر وحركاته الإعرابية

النداء والترخيم

- **أدوات الربط النصي**

العطف

التوكيد وأنواعه

في الحماسة :

- **الأسلوب وصيغه**

فعل الأمر وحركاته الإعرابية

النداء والترخيم

- **أدوات الربط النصي**

العطف

التوكيد وأنواعه

إن الاهتمام باللغة وقواعدها ونظامها في الشعر العربي بات أمرًا لابد منه، فبها تفهم المقاصد والأشياء، وبها تعرف أهمية الأمر وقيمته عند صاحبه ويتضح لكل دارس أن لغة الشعر لغة خاصة في بنائها وتركيبها، ولا تخرج مفرداتها عن حيز المعتاد لهذا النظام ، إذ لم تخالف هذه اللغة (القواعد النحوية أو الصرفية)وهذه اللغة السليمة هي أحد أسباب الرقي بهذه النصوص وقوتها الجمالية من هذه الناحية .

في المفضليات.

سنتناول بعض العناصر اللغوية التي جسدت جودة النصوص،من خلال التماسك والترابط متمثلة في:

أولا :الأسلوب: لقد تناولنا الأسلوب في الفصل البلاغي من جهة بلاغية وبيان الغرض منه، وفي هذا المقام سنتطرق له من جانب لغوي، لنُبين كيف اهتم المفضل باللغة ،وحرص على اجتناب اللّحن فيها.

–الأمر: هوما يُطلب به حدوث شيء في الاستقبال . نحو :اسمع وهات وتعال .[1]

وهذا التعريف الذي يجمع بين اللغة والبلاغة، فقد أوضح أن الأمر يرتكز أصلا عن الطلب، ولكن اختلاف مكانة الآمر والمأمور هي التي تحدد الغرض البلاغي من الكلام.

من أمثلة ذلك في المفضليات، قول الكلحية العُرَنِي:

وقلتُ لكأس: ألجميها فإنما * نزلنا الكثيب من زَرُودَ لنفزعا**[2]

---

[1] – السيد الهاشمي ، القواعد الأساسية للغة العربية ، دار الكتب العلمية لبنان دط، دت، ص 20

[2]- المفضل الضبي، المفضليات، ص 19.

فجاء فعل أجميها:فعل أمر مبني على حذف النون لاتصاله بياء المخاطبة.

يقول السيد الهاشمي من علامات فعل الأمر: "قبوله ياء المخاطبة مع دلالته على الطلب بنفسه [1]

قول عبده بن الطيب:

ودعوا الضغينة لا تكن من شأنكم * إنّ الضّغائن للقرابة توضع**

واعصوا الذي يزجي النمائم بينكم * متنصحًا، ذاك السمام المنقع[2]**

(دعوا، اعصوا): فعل أمر مبني على حذف النون، لاتصاله بواو الجماعة، ويحمل هذا المعنى النصح والتوصية في صورته البلاغية. لأننا لو نظرنا لمنزلة الآمر هنا فسنرى أنها أعلى من المأمور (الأب ، الكبير ، المجرب ، الموجه ،الناصح)، فكان الأمل طلب محتمل الوقوع مستقبلا .

وقول سلامة بن جندل:

دع ذا وقل لبني سعد لفضلهم * مدحًا يسير به غادي الأراكيب[3]**

دع: فعل أمر مبني على السكون.

وهذا لما فيه من الالتماس بين طرفين متساويين في الرتبة.[4]

قول قيس بن غلفاء:

فأجر يزيدًا مذمومًا أو أنزع * على علب بأنفك كالخطام[5]**

---

[1] – السيد الهاشمي ، القواعد الأساسية للغة العربية، ص 20

[2] –المفضل الضبي ، المفضليات ، ص 85.

[3]- المصدر السابق، ص 69.

[4]-ميساء صلاح وادي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 89.

[5]-المفضل الضبي، المفضليات، ص 217.

أجر: فعل أمر مبني على حذف حرف العلة. لأنه من الفعل (جرى)

وكما نعلم أنه يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره كتصريف ما لا ينصرف.

قال المثقب العبدي:

فأنعم أبيت اللعن إنك أصبحت * لديك لُكَيْزٌ كَهْلُهَا ووليدها**[1]

فالفعل (أنعم) من الفعل (نعم)، وهو فعل ممنوع من الصرف، فأجراه الشاعر مجرى الفعل المتصرف.

وقد شذَّ الشاعر فيه أيّما شذوذ ،حيث خالف فيه جميع قواعد اللغة المتعلقة بفعل المدح (نِعْمَ)، كما وضع اللغويون خصائصا متعلقة بفاعل أفعال المدح :

- أن يكون فاعلها محلى بـ(أل) التعريف ،نحو (نعم الصّديق محمدا).
- أن يكون مضافا لما فيه (أل) ،نحو (ولَنعْم دار المتّقين)
- أن يكون مضمرا مفسرا بنكرة بعده منصوبة على التمييز ،نحو (بئس للظالمين بدلا).[2]

ويأتي أحيانا الأمر بتوكيده عند تكراره، وقد أعاد الشاعر ذكره ،ليتعدد المعنى فيه .

قال عوف بن عطية:

فأبلغ رياحًا على نأيها * وأبلغ بني دارم والجمارَا**

وأبلغ قبائل لم يشهدوا * طحا بهم الأمر ثم استدارا**[3]

---

[1] المصدر نفسه، ص 90.

[2] – محمد علي أبو العباس ، الإعراب الميسّر ، دار الطلائع القاهرة ،دط ،1998،ص142

[3] المفضل الضبي والمفضليات ، ص 235.

وقد أفاد الشاعر في ترسيخ معناه من دلالة فعل الأمر، فضلا عن تمكنه من زيادة المعنى من خلال التكرار لفعل الأمر، زاد في تقوية المعاني التفصيلية فجاء تكراره تأكيدًا له وبيانا لأهميته.[1]

وبحسب المبَلَّغ جاء الأمرُ، فعندما كان الأمر يتعلق بالواحد ذكر مكان اجتماعهم (رياحا على نأيها)،ويختلف الإبلاغ لمتعدد (بني دارم ،والجمار :ثلاثة أحياء)،وعندما كانت الكثرة هي العامة،(أبلغ قبائل)،وكل أمر يحمل معنى يختلف عن الآخر، وإلا ماذا يفيد التكرار هنا إذ يعرف عن العرب الإيجاز.

فهذه بعض أنواع فعل الأمر التي وردت بتنوع صورها من البناء على السكون الظاهر والمقدر والضم، وحذف حرف العلة، وهذه كلها تدل على قوة اللغة العربية وتجسيدها في الشعر.

- **النهي**: هو أحد الأساليب النحوية التي تبني العلاقة بين المتكلم والمتلقي.

وسنتناول في هذه الجزئية اختلاف حركة الفعل بعد النهي عنه، وكما هو معلوم أن النهي له أداة واحدة، وهي (لا) الناهية وهي أداة جزم للفعل.

ونبدأ بالفعل الذي تكون علاقته الجزم بأداة النهي واضحة ثم نذكر الحالات الأخرى.

ونبدأ بقول الممزق العبدي:

هَوّن عليك ولا تَوْلَعْ بإشفاق * فإنّما مالنا للوارث الباقي**[2]

فجاء الفعل المضارع (تَوْلَعْ) مجزوم بلا الناهية وعلامة جزمه السكون الظاهر، وهذا الفعل الصحيح لم يتصل به أي ضمير فكانت علامته ظاهرة "السكون".

---

[1]-ميساء صلاح وادي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 91.

[2]- المفضل الضبي، المفضليات، ص 170.

واختلف اللغويون هل هي أداة الجزم أم غيرها ، يقول عبد السلام هارون "وأما تأصيلها فالحق أنها حرف قائم بنفسه ذو أصالة في لفظه وعمله،وزعم بعضهم أن أصلها لام الأمر زيدت عليها ألفٌ فانفتحت و وبذلك انتقل عملها من الأمر إلى النهي، وزعم الكسائي أنها لا النافية، والجزم بعدها بلام الأمر مضمرة قبلها ،أي قبل لا النافية ،كأن الأصل في "لا تَقُمْ" "للا تقم"، فحذفت لام الأمر كراهية اجتماع لاميْن في اللفظ" [1] .

ومن علامات الجزم المتعلقة بالفعل المضارع بعد لا الناهية بين البناء والإعراب:

نذكر على سبيل المثال قول متمم بن النويرة:

فلا تفرحَن يومًا بنفسك إنني * أرى الموت وقافًا على من تشجعا**[2]

فالفعل (تفرحَن) : فعل مضارع مبني على الفتح في محل جزم لاتصاله بنون التوكيد الخفيفة، والفاعل ضمير مستتر تقديره أنت

قول بشامة بن الغدير:

لَتَلَاوَمُنَّ على المواطن أن * لا تخلطوا الإعطاء بالمنع**[3]

الفعل (تخلطوا) فعل مضارع مجزوم وعلامة الجزم فيه حذف النون لأنه من الأفعال الخمسة.

قال المثقب العبدي:

فلا تَعِدِي مواعد كاذبات * تمرّ بها رياح الصيف دوني**[4]

تعدي: فعل مضارع مجزوم بحذف النون لأنه من الأفعال الخمسة، والياء ضمير متصل

---

1 -عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية في النحو ،ص 184

2- المفضل الضبي، المفضليات ، ص 153.

3-المصدر نفسه، ص 231.

4-المصدر نفسه، ص 162.

مبني في محل رفع فاعل.

قال عبد يغوث بن وقاص:

ألا لا تلوماني كفى اللوم ما بيا * وما لكما في اللوم خير ولا ليا**[1]

لاتلوماني: فعل مضارع مجزوم بحذف النون، لأنه من الأفعال الخمسة والنون الموجودة هي نون الوقاية.

وهنا نرى أنّ النهي، قد ضعُف في صيغته البلاغية، "لأن الأصل في النهي أن يصدر من الأعلى إلى الأدنى، لتنفيذه على وجه الإلزام والإيجاب"([2])

قال مَقّاس:

فإن تك قد نُجّيت من غمراتها * فلا تأتيَنا بعدها الدهرَ سادرًا**[3]

تأتينا :فعل مضارع مبني على الفتح في محل الجزم لاتصاله بنون التوكيد الثقيلة " المشددة"و والشاعر أضاف الألف بعد نون التوكيد.

لعل هذا من باب جواز إضافة الألف بعد التوكيد لأنها تشبه التنوين ، كما أشار إلى ذلك عبد الواحد بهجت في الإعراب المفصل عند قوله تعالى :{كَلاَّ لَئِنْ لَمْ يَنْتَهِ لَنَسْفَعاً بِالنَّاصِيَةِ }العلق (15)، تكتب في الخط ألفا لأنها كالتنوين [4]

وحالة أخرى وهي حذف حرف العلة، كقول الجميح:

ل

---

[1]- المصدر السابق، ص 91.

[2] – أحمد الصالح النهمي الخاصائص الأسلوبية في شعر الحماسة ، ص246

[3]– المفضل الضبي، المفضليات ، ص 173.

[4] – ينظر بهجت عبد الواحد صالح ، الإعراب المفصل لكتاب الله المرتل ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط1 ، 1993 ، ج1،ص475

لا تَسْقِنِي إن لم أزر سهرًا * غَطَفَانَ مَوْكِبًا جَحْفَلٍ دُهْم**[1]

تَسْقِنِي: فعل مضارع مجزوم وعلامة جزمه حذف حرف العلة والنون للوقاية .

والجدير بالذكر أن صيغة النهي لا تدل على زمن معين، لأنها مجرد كف عن فعل يطلبه المتكلم من المخاطب، فاشتراك عنصرين في زمن الطلب بصيغة واحدة يجعل لها زمنين زمن الطلب وزمن الابتعاد عن هذا الطلب، في حين يتغير هذا الأمر إذا وجدت قرينة لفظية أو معنوية، وقد وردت صيغة (لا الناهية) مع الفعل المضارع في شعر المفضليات 38 مرة، تراوحت بين صيغة واحدة في القصيدة.[2]

_ **الاستفهام**: يعد الاستفهام من أهم الأساليب العربية التي تؤدي إلى لفت الانتباه.

والاستفهام:"هو طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا من قبل من خلال أدواته الخاصة ".[3]

وأهم أدوات الاستفهام هي: (الهمزة،هل، مَن، كيف، متى،ما، أين، أنّى، كم، أي أيّان، هلا)، وهذه الأدوات الاستفهامية تنقسم إلى قسمين:

1/ **حرفا الاستفهام**: "الهمزة، هل".

2/ **أسماء الاستفهام**: "من، منذ، ما، ماذا، متى، أيان، أين، أنى، كيف، كم".[4]

***أما الآن نبدأ بالحرفين وهما:**

_ **الهمزة**: وهي كثيرة في نصوص المفضليات لأنها للقريب.

---

1 -المفضل الضبي ، المفضليات ، ص 205.

2- ميساء صلاح وادي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 91.

3-المرجع نفسه، ص 77.

4-عبد الكريم محمود يوسف، أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم، غرضه وإعرابه، مطبعة الشام، ط1، 2000، ص 08.

قال المسيب:

أرحلت من سلمى بغير متاع * قبل العطاس ورعتها بوداع**[1]

وقال ربيعة بن مقروم:

أمن آل هند عرفت الرسوما * بجمران قفرًا أبتْ أن تريما**[2]

إذ لم يبق من آثار قوم هند وديارهم إلا الرسوم، وكل أثر لا شخص فيه، فقد أصبحت قفرا[3]. وغيرها من الصور التي تجيء بها وتدل عليها هذه الأداة، وكما أسلفنا هي كثيرة في هذه النصوص، لأن الشاعر غالبًا ما يستعملها للتفسير أو نداء الأطلال، أو طلب توضيح من قريب.

ـ هل:

قال عبده بن الطيب:

هل حبل خولة بعد الهجر موصول * أم أنت عنها بعيد الدار مشعول**[4]

فجاءت هل في هذا الموضع لتصوير ما يتمناه الشاعر، فكشفت هذه الأداة عن حقيقة، تنبض به نفسية الشاعر، وهي تمني الوصال لطول الفراق.

وقال تأبط شرا:

عاذِلتي إنَّبعض اللوم معنفة*وهل متاع وإن أبقيته باق** [5]

هل: حرف استفهام مبني على السكون لامحل لها من الإعراب

---

[1] المفضل الضبي، المفضليات، ص 36.

[2] المصدر نفسه، ص 105.

[3] ينظر، ميساء صلاح وادي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 77.

[4] المفضل الضبي، المفضليات، ص 78.

[5] المصدر نفسه.ص18.

هنا الشاعر يتساءل بحيرة، " فهذا الاستفهام يفتُر عن نفي وينكشف عن مُحاجة وجدال ،كأنه قال مايبقى متاع وإن اجتهدت في تبقيته لكونه معرضا للآفات ، فالأصلح أن أصرفه فيما يجلب شكرا وذكرا"([1])

- **أسماء الاستفهام:**

من: قال المرقش

لَمَنِ الظعن بالضحى طافيات * شبهها البوم أو خلايا سفينٍ**[2]

من:اسم استفهام مبني على الكسر لالتقاء الساكنين في محل رفع خبر مقدم.

وقول الخصفي:

مَنْ مبلغ سعد بن نعمان مالكًا * وسعد بن ذبيان الذي قد تحتما**[3]

من: اسم استفهام مبني على الكون في محل رفع مبتدأ.

إن كل هذه التساؤلات التي يطرحها الشعراء في بدء قصائدهم إنما هي لجذب المتلقي وترسيخ فكرة القصيدة بعامة، فإن كل هذه العبارات تساق في مجال فكري متقارب، وتساعد على خلق حالة من التنبيه والإثارة اللازمة لإدراك بشيء غريب يعلق بهؤلاء.[4]

ما: قول المثقب العبدي:

أجِدّك ما يدريكِ أن رُبَّ بلدة * إذا الشمس في الأيام طال ركودها**[5]

ما :اسم استفهام مبني على الكون في محل رفع خبر للمبتدأ.

---

[1] -تأبط شرا ،الديوان، اعتنى به عبد الرحمن المصطفاوي ،دار المعرفة، بيروت ، ط1، 2003 ،ص 411

[2] -المفضل اللضبي و المفضليات ، ص 77.

[3] - المصدر السابق، ص 179.

[4] -ميساء صلاح وادي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 77.

[5] -المفضل الضبي، المفضليات، ص 88.

ماذا: قال الأسود النهشلي

ماذا أؤملُ بعدَ آل محرّق * تركوا منازلهم وبعد إياد**[1]

ماذا: اسماستفهام مبني على السكون في محل رفع مبتدأ.

فهذا الشاعر يعبر عن حسرته بعد فراق أحد ملوك آل محرق وهو أحد ملوك العرب، وبعد مغادرة قبيلة إياد، ويأسه منهم مجملا.

كيف: قال سويد بن أبي كاهل

كيف يرجون سقاطي بعدما * لاح في الرأس بياض وصلع**[2]

فاللفظ استفهام، لكنه يعني التعجب والاستبعاد لحصول رجائهم.[3]

وقال أفنون:

أم كيف ينفع ما تعطي العلوق به * رئمان أَنْفٍ إذا ما ضُنَّ باللبن**[4].

كيف : اسم استفهام مبني على الفتح في محل نصب على الحال

فهذا التنوع في أدوات الاستفهام وما ذكرناه على سبيل المثال لا للحصر وإلا فالهمزة فقط، كانت بكثرة في هذه القصائد، فقد جاءت متنوعة بين حرفي الاستفهام وأسمائه: (الهمزة، هل، هلا، ألا، ما، ماذا...).

"فالشاعر يحتضن الكلمات ويتأملها ويعاود النظر فيها، ويعيد تشكيلها، بل إنه قد يُغير من صياغتها ويحطم نظامها العرفي الثابت، ويخلق لنفسه نظامًا خاصًا به، وما يحدث

1- المصدر نفسه، ص 124.

2- المفضل الضبي ، المفضليات ، ص 116.

3- ميساء صلاح وادي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 82.

4- المفضل الضبي ، المفضليات ، ص 149.

نتيجة ذلك ليس من قبيل الضرورة الملحة، الناجمة من الرغبة في اكتشاف معنى التجربة وطبيعتها، من هنا فإنه لا يمكن إدراك لغة الشاعر فاعليتها تبعا لتصورات لغوية عامة، لا تأخذ بعين الاعتبار التجربة الشعرية وخصوصيتها وفرديتها". [1]

ولا شك أن هذه التساؤلات لها علاقة وطيدة بنفسية الشاعر لا مناص له منها "فقد بدا لنا أنه كلما كان الشاعر في حال ثورة نفسية والحمية والهيجان العاطفي والغضب، كان الشعر صلبًا صعبًا، وكلما كان في حال من الأسى والانكسار النفسي والتأمل الهادئ —ولا سيما عند المصائب"[2].

ما: وقد جاءت في المفضليات إحدى وثلاثين(31) مرة وجاءت على صور مختلفة.

منها قول علقمة بن عبدة:

وما أنت أمْ مضا ذِكْرُهَا ربعية * نحط لها من ثرمداء قليب**[3]

ما:الاستفهامية في محل خبر مقدم ، **أنت** :ضمير منفصل في محل رفع مبتدأ مؤخر.

فما هنا أتت بمعنى أي شيء، ولعل ما الاستفهامية لا يتعين فيها أن تكون بمعنى (أي شيء) وإن كان هو الغالب عليها[4].

وقد جاءت ما الاستفهامية قبل جار ومجرور مثل قول تأبط شرًا:

يا عبد مَا لَكَ من شوق وإيراق * مرّ طيف على الأهوال طرّاق**[5]

1- ميساء صلاح وداي السلامي،لغة الشعر في المفضليات ، ص 80.

2- مبروك المناعي، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ص 78.

3- المفضل الضبي، المفضليات، ص 219.

4- ينظر فاطمة حسن عبد الرحيم شحادة، الظواهر التركيبية في ديوان المفضليات، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، السعودية، 1988، ج1، ص 361.

5- المفضل الضبي، المفضليات، ص 17.

ففي قوله (مَا لَكَ) فتعرب:

ما: الاستفهامية مبنية على السكون ، في محل رفع مبتدأ.

لك: جار ومجرور.

وهنا جاء الجار والمجرور على الضمير، فالشاعر حين النداء والاستفهام كأنه يعيش همًّا يريد ترجمته، ولذا فقد اختار الوزن فعّال لقصيدته: "وهذا ما يدفع الشاعر إلى استخدامه ليعبر به عن كثرة ورود أطياف الذكريات عليه ليلا (طرّاق)، كأنها تلح عليه إلحاحًا، وتعاوده مرة تلو أخرى في الوقت الذي يخلد فيه غيره للسكون والراحة"[1].

وكذلك نجدها في قول أبي ذؤيب:

قالت أميمة ما لِجِسْمِكَ شاحبًا * منذ ابتذلت ومثل مالك ينفع[2]**

ما :الاستفهامية في محل رفع مبتدأ وجملة مقول القول في محل نصب مفعول به

فهنا جاءت ما الاستفهامية قبل الجار والمجرور لكن الجار اسم، ليس على الضمير كما في المثال السابق، فهذا التنوع في ذكر الصور بين دخولها على الجملة الاسمية (المثال الأول) ودخولها على الجملة الفعلية (المثال الثاني) ودخولها على الجار والمجرور سواء أكان ضميرًا أو اسمًا ظاهرا دليل على تعدد أغراضها في هذه المواقع، وهذا ما يجعل تلك النصوص متنوعة الأساليب والأغراض.

وتجلى هذا التنوع في الأغراض مثلا الاستفهام الإنكاري كما في قول أبي ذؤيب الهذلي في مرثيته إذ يقول:

ما ذنبنا في أن غزا ملك * من آل جفنة حازمٌ مُرْغم([1])**

[1]- مروة مختار الضّابط، التناغم النصي في المفضليات، دار الكتب المصرية، دط، دت، ص 86.

[2]- المفضل الضبي، المفضليات، ص 238.

ويبدو أن الشاعر بدأ قوله مستفهما (ما ذنبنا) كأنه يحاول التظاهر بالتنصل من تهمة ما، بطريقة تهكمية شامتة، ولعل الشاعر يُلمّح إلى وقعة حدثت بين ملك غساني وتغلب(2)، وغيرها.

ماذا: وهي أحد أدوات الاستفهام كغيرها تأتي للتوضيح والبيان فقد وردت أربع مرات في الديوان وهي قليلة جدًا بالنسبة إلى غيرها من الحروف، وهذا لأسباب نذكر منها أن الشعراء يغلب عليهم الاستفهام الأمري وخاصة عند طرحه على الأعداء أو القبائل الأخرى (هل، أم، ما) أو عند التلطف، وهذا في باب الغزل ويكثر الاستفهام بالأداة (هلا)، أما (ماذا) فيغلب عليها الاستفهام وظهور الضعف أو عدم الرد بما يناسب المقام.

وفي المفضليات نراها في قول ذي الأصبع العدواني:

ماذا عليّ، وإن كنتم ذوي كرم * أن لا أحبكم إذ لم تحبوني(3)**

وقد أضاف التبريزي بيتا آخر من طريق غير طريق عكرمة:

ماذا عليّ، وإن كنتم ذوي رحمي * أن لا أحبكم إذا لم تحبوني(4)**

أما رواية التبريزي:

ماذا عليّ إذا تدعونني شرِعًا * ألا أجيبكم إذ لم تجيبوني(5)**

فقد فسر التبريزي هذا الاستفهام ماذا عليّ، يفيد فائدة النفي(1)، وقد فسرت ماذا بـ

1 – هذا البيت لم أعثر عليه في الطبعة المعتمدة لدي .

2- مريم عبد الهادي القحطاني، بناء القصيدة الجاهلية ووحدتها، المفضليات أنموذجا، دط، دت، ص 358.

3- المفضل الضبي، المفضليات، ص 238.

4- المصدر نفسه، ص 95.

5-التبريزي، شرح اختيارات المفضل، ص 763، وينظر، فاطمة حسن عبد الرحيم، الظواهر التركيبية في ديوان المفضليات، ج1، ص 367.

اسم (ما الموصول) أي ما الذي ،كما في الأمثلة السابقة وكذلك في قول الأسود بن يعمر:[1]

ماذا أؤمل بعد آل محرّق * تركوا منازلهم وبعد إياد**[2]

فجاءت بمعنى الذي فيمكن تفسير ما الذي أُؤَمّلُ بعد آل محرّق.

ولعلّ جعل (ما) استفهاما، وذا موصولا أقرب إلى الصواب، وأسلم في التقدير.[3]

ومحرق هذا هو أول من أحرق العرب في ديارهم فهم يدعوه آل محرّق.[4]

فهذه بعض الصور التي أتت عليها ماذا في المفضليات وكما أسلفنا وإن كانت نادرة لأنها تأتي في موضع الضعف إلا أن الشعراء لم يستغنوا عنها.

ــ **النداء**: هو توجيه الدعوة إلى المخاطب وتنبيهه للإصغاء وسماع ما يريده المتكلم.[5]

والمنادى: اسم وقع بعد حرف من أحرف النداء.[6]

وجاء عند مصطفى الغلاييني: "هو اسم يُذكر بعد (يا) استدعاءً لمدلوله[7]، فأحرف النداء سبعة وهي: (آ–أي، يا–آ، أيا–هيا، وا)"[8].

ونذكر بعض الأمثلة على أسلوب النداءو ونعرب مابعدها حتى يتحدد لنا نوع المنادى في المفضليات:

---

[1] المرجع السابق، ص ن.

[2] المفضل الضبي، المفضليات، ص 124.

[3] ينظر، فاطمة حسن عبد الرحيم، الظواهر التركيبية في ديوان المفضليات، ج1، ص 368.

[4] ينظر الحادثة: أحمد راتب النفاخ، مختارات من الشعر الجاهلي، ص 157.

[5] حسن عباس، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، (دط)، (دت)، ج4، ص1.

[6] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المطبعة العربية، ط1، 2003، ج3، ص 508.

[7] حنفي ناصف وآخرون، الدروس النحوية، دار العقيدة، مصر، ط3، 2007، ص 443.

[8] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ج3، ص 508.

يا: ففي أول قصيدة من القصائد المختارة وهي لتأبط شرًا ابتدأها بالنداء:

يا عيدُ ما لك من شوق وإيراق * ومَرَّ طيفٌ على الأهوال طرّاق**[1]

فجاءت أداء النداء (يا) للبعيد، فهو ينادي الزمن، ويتمنى عودة الأيام الرائعة.

يا : أداة نداء مبنية لا محل لها من الإعراب ،**عيد:** منادى مبني على الضم في محل النصب (لأنه مفرد)

ـــ قول الحصين بن الحُمام:

وقلت لهم: يا آل ذبيانَ ما لكم * تفاقدتم، لا تقدمون مقدما**[2].

آل: منادى منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة (لأنه مضاف)

فالشاعر هنا في معرض التوبيخ والندم لتصرف آل ذبيان من التثاقل وعدم الإقدام، وقوله (تفاقدتم) دعاء عليهم بالموت ، وأن يفقد بعضهم بعضا ، وهذا الدعاء يحمل في طيّاته قمة السخط ، من سوء صنيعهم، من عدم النصرة وتلبية نداء النجدة ([3])

ـــ وقال ذي الأصبع العدواني:

يا مَنْ لقلب شديد الهم محزون * أمسى تذكر ريّا أُمُّ هارون**[4]

من :منادى مبني في محل النصب (لأنه نكرة مقصودة)

فالشاعر هنا في حالة تفجع وصدمة عبّر عنها بهذا النداء للتفجع كأنّه يحمل في طياته ندبة وانهيارًا نفسيا جراء ما لاقى من فراق.

---

[1]- المفضل الضبي، المفضليات، ص 17.

[2]- المصدر السابق، ص 39.

[3] -التبريزي شرح اختيارات المفضل ،ص 338

[4] المفضل الضبي ، المفضليات ، ص 94.

وقول مرة بن همام:

يا صاحبي ترحلا وتقربا * فلقد إني لمسافر أن يطربا**[1].

فقد بدأ الشاعر قصيدته بنهج تقليدي اعتاده الشعراء، إذ وجه نداءه لصاحبيه فقد استحضرهما الشاعر على الأغلب لا وجود لهذين الصاحبين حقيقة، لكن لهما وجود شعري، وربما استهل هذا ليصدح من خلالهما بما يريد من بيان موقف أو إفصاح عن رغبة وعاطفة، وهذا الاستهلال موجود عند العرب نداء المثنى والمقصود به المفرد ([2]) .وجاء هذا في عدة أبيات من أشعار العرب .

منها قول امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل * بسقط اللواء عند الدخول فحومل**[3]

قيل خاطب صاحبيه، وقيل بل خاطب واحدًا وأخرج الكلام مخرج الخطاب لاثنين لأن العرب من عادتهم إجراء خطاب الإثنين على الواحد.[4]، وهذا

_ **الهمزة:** [5] وهي أيضا كان لها حضور كبير ، ومثالها قول عبدة بن الطيب:

أبني قد كبرت ورابني * بصري وفيّ المصْلِحُ مستمتع**[6]

جاءت أداة النداء الهمزة هنا للقريب، إذ نادى الشاعر أبناءه وهم من حوله، ويحمل في ثناياه الاستعطاف ولفت الانتباه للمتلقي ، وعدم التشتت الذهني

---

[1]- المصدر نفسه، ص 171.

[2] – ميساء صلاح وداي السلامي ، لغة الشعر في المفضليات ،ص83

[3]- امرؤ القيس ، الديوان،ضبطه مصطفى عبد الشافي ، دار الكتب العلمية بيروت ،ط5، 2004 ، ص 110 .

[4]- أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات العشر، الدار العالمية، دط، 1993، ص 13.

[5]- جاءت الهمزة في باب الترخيم أيضا وسأقتصر هنا على المنادى غير المرخم وأترك الترخيم إلى جزئية لاحقة.

[6]- المفضل الضبي، المفضليات، ص 85.

وكذلك في قول عبد يغوث:

أمعشر تيم قد ملكتم فاسجحوا * فإن أخاكم لم يكن من بوائيا**[1]

وكذا قول الخصفي:

أثعلبُ لولا ما تدعون عندنا * من الحِلفِ قد سُدَّى بعَقْدٍ وأُجْمَا**[2]

ومن خلال هذه الأمثلة الثلاثة نلاحظ القاعدة النحوية بين المنادى المعرب والمبني، فجاء الإعراب في قولي عبدة (أبني)، وعبد يغوث (أمعشر تيم)، والسبب في ذلك أن "بَنِيَ" قد اتصلت به ياء المتكلم "إذا كان المنادى المضاف إلى ياء المتكلم اسمًا صحيحًا على الآخر فالأكثر فيه حذف ياء المتكلم والالتقاء بالكسرة وإذا كان المضاف إلى الياء معتل الآخر وجب إثبات الياء المفتوحة لا غير، وإذا كان المضاف إليها صفة صحيحة الآخر وجب إثبات الياء الساكنة".[3]

وأما المثال الثاني فجاء المنادى مضافًا (معرف بالإضافة) فهو منادى منصوب، أما المثال الثالث فجاء مبني على الضم في محل النصب لأنه (اسم مفرد) وأما في أسلوب الندبة، وهي أحد أساليب النداء، "لأنها نداء موجه للمتفجع عليه والمتفجع منه"[4].

ـــ وقال متمم بن النويرة:

يا لهفَ من عرفاءَ ذاتِ قليلةٍ * جاءَتْ إليَّ على ثلاثِ تجمع**[5]

لهف : منادى منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة وهو مضاف، والمضاف إليه

1- المصدر نفسه، ص 92.

2- المصدر نفسه، ص 180.

3- السيد الهاشمي، القواعد الأساسية للغة العربية، ص 250.

4- عبده الراجحي، في التطبيق النحوي، دار المعرفة، دط، 1992، ص 294.

5- المفضل الضبي، المفضليات، ص 32.

محذوف، وهو يا المتكلم ،

وأما أسلوب الترخيم:

والذي يقصد به "حذف حرف من آخره أو أكثر[1]، فقد وُجِدَ في نصوص المفضليات لكن ليس بصورة كبيرة، نذكر منها:قول ثعلبة بن صُغير:

أسميّ ما يدريكِ أن رُبَّ فتيةٍ * بيض الوجوه ذوي ندى ومآثر**[2]

فالاسم المرخم (سمية) فحذفت التاء منه للترخيم وما يرخم من الأسماء إلا ما كان مختومًا بتاء التأنيث، أو العلم الرباعي فأكثر.[3]

وهذا الأمر يُجعل للفت الانتباه من طرف المنادي تجاه المنادى ، وهذا باختلاف الحالات كالنداء والندبة والاستغاثة ، ليخرج النداء لهذه الصيغ المتعددة ، لتحديد درجة وحالة النداء و، وفيها كذلك كشف الصورة الرابطة بين الطرفين .

وقد جاء الترخيم في اسم فاطمة كقول المرقش الأصغر:

أفاطمَ إنّ الحب يعفو عن القِـــلى ***ويُجشِم ذا العرض الكريمَ المشاجما

ألا يا اسلمي بالكوكب الطّلق فاطما*وإن لم يكن صرف النّوى متلائـــما**

ألا يا اسلمي ثم اعلمي أنّ حاجتـــي * إليــك فرُدِّي من نــــوالك فاطما**

---

[1]- محمود حسني مغالسة، النحو الشافي، مؤسسة الرسالة، ط2، 1997، ص 461.

[2]- المفضل الضبي، المفضليات، ص 76.

[3]- سليمان فياض، النحو العصري، مركز الأهرام مصر ، ط1، 1995، ص 246.

أفاطــمَ لو أن النســاء ببـــــلدةٍ * وأنت بأخرى لاتبـعتك هائمـــــاً**[1]

وقد نوّع الشاعر بين الأداتين في هذه الأبيات ، ليعكس لنا المرحلة الفاصلة بينه وبين فاطمة وهي القرب، إذ الهمزة تكون في الغالب للقريب ، وأما مع سلمى فوظّف الياء ، وهي للقريب والبعيد، لكنها في هذا الموضع جاءت للبعيد،ففاطمة بالنسبة للشاعر أقرب إلى قلبه من سلمى ، ولذلك فرّق بينهما في أداة النداء.

ـ وقول المثقب العبدي في مطلع قصيدته:

أفاطمُ قَبْلَ بينك مِتّعيني * ومَنْعُكِ ما سألتُ كأن تبيني**[2]

فجاءت لفظة (فاطم) في قول المرقش بالفتح، وفي قول المثقب بالضم.

يا فاطمَ: بفتح الميم وأصلهُ يا فاطمةُ فتكون قد حذفت التاء وأبقيت الميم مفتوحة على ما هي عليه، فتعرب:

فاطمَ: منادى مرخم مبني على الضم على التاء المحذوفة للترخيم في محل النصب.

يا فاطمُ: أن تنظر إليه وكأنه لم يحذف منه شيء متجاهلًا ما حذف فتبني على الضم

فتقول:

فاطمُ: منادى مرخم مبني على الضم في محل النصب.[3]

وأما حالة حذف حرفين في الاسم المرخم نجد قول عامر بن الطُفيل:

يا أَسْمَ أختَ بني فزارة إنني * غازٍ وإن المرء غير مُخَلّد**[1]

---

[1]-المفضل الضبي، المفضليات، ص 140.

[2]-المصدر نفسه،ص.162

[3]- محمود حسني مغالسة، النحو الشافي، ص 461.

ويعرب هذا الاسم على نفس حال المنادى المرخم (مثل فاطمُ ـمَ)

وقد وجدنا حالة حذف الأداة في قول راشد اليشكري:

فمهلا أبا الخنساء لا تشْتُمْنِي * فتقرعَ بعد اليوم سِنَّكَ من ندم**[2]

فأصل الكلام فمهلا يا أبا الخنساء، فحذفت هنا الأداة للدلالة على قرب المتكلم من المتلقي، وهذا الاختيار أبلغ من وجودها، لتأثيرها ووقعها في نفس السامع.

ومن خلال الأمثلة المذكورة وغيرها تجلى لنا استعمال أحرف النداء بين المنادى القريب والمنادى البعيد، بأدوات مختلفة "وفي مقدمة الأدوات التي كثر استعمالها في شعر المفضليات الأداة (يا) فقد وردت في ثمانية وأربعين موضعا في حين استعملت الهمزة، في ستة عشر موضعا، و(وا) في موضع عند قول الشنفرى: "**فوا كبدا على أميمةَ**". كما كان حذف الأداة كذلك في موضع واحد".[3]

فهذا التنوع في استعمال هذه الأدوات، دليل على قوة ذهنية الشاعر العربي، وتمكنه من استعمال اللغة بوجه يزيد النص الشعري بلاغة وجمالا، ويزيد الناحية الصوتية قوة كبيرة لوقعها في النفس.

1- المفضل الضبي، المفضليات، ص 203.

2- المصدر نفسه ، ص 174.

3- ميساء صلاح وادي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 83.

ثانيا :أدوات الربط النصي:

يُعدّ التماسك النصي هو أحد الآليات التي تبين الربط بين وحدات النص، يقول صلاح فضل: "فالنص يتمثل في علاقات محددة تختلف عن الأبنية القائمة خارج النص، فإذا كان هذا النص أدبيا، فإن التعبير يتم فيه أولا من خلال علامات اللغة الطَّبيعية"[1].

لذا بلغت العناية بالتّماسك النصي بين الوحدات الموجودة في النصوص أيما مبلغ، فهو يبحث في عناصر الجملة وروابطها، ويعطي الأهمية الأولى للجملة، والإحالة، والسياق، وهذه العناصر تهدف إلى إحداث التماسك. وأنّ تعاطيها بالدراسة يدور حول قدرتها على تأدية الوصول إلى الهدف.[2] فمن المعلوم أن وحدات النص متداخلة ومتكاملة فيما بينها، "بوصف النص وحدة واحدة تتعالق أجزاؤها، وتتفاعل فيما بينها لتنتج دلالة كلية للنص"[3].

ولذا فإن التماسك هو ربط بين أجزاء النص وعنوانه لكي تكون متينة المبنى والمعنى، "وبالتالي لا يتم الاهتداء إلى ربط بين النص وعنوانه إلا بمعرفة كافة أبنية النص ووجه الترابط بينها وبين العنوان، إضافة إلى كونه مكملا لمضمون النص، وهنا نجد أنفسنا أمام حالة بمنتهى التماسك إذ يكون كل طرف بحاجة إلى الآخر"[4].

وهذا الموضوع كان محط دراسة علماء اللغة قديما وحديثا علّهم يرسمون أواصر القرب بين القارئ والكاتب، ويكون بمثابة منحة مفاتيح لغوية للقارئ ترشده إلى الفهم والتفسير[5].

ولذا يقول الجاحظ :"وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم

---

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، دط، 1978، ص 216.

[2] بوذينة رياض، التماسك النصي من خلال العطف والتكرار، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 2007، ص 26.

[3] جميل عبد الحميد، بلاغة النص، دار غريب، القاهرة، دط، دت، ص 30.

[4] بوذينة رياض، التماسك النصي من خلال العطف والتكرار ،ص 23.

[5] عبد المالك العايب، أثر الترابط المعجمي في اتساق النص القرآني، مذكرة ماجستير، سطيف، 2014، ص31.

بذلك أنه أفرغ إفراغًا واحدًا، وسُبكَ سبكًا واحدًا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدّهان"[1].

وقد نبّه ابن طباطبا إلى أهمية التماسك بين أجزاء الكلام: "فجَسَدُه النطق ورُوحُه المعنى، فواجب على صانع الشعر أن يصنعهُ صنعة متقنة... أي يُتقنه لفظا ويُبدعه معنى.. ويُكرِم عنصره صدقا ويفيده القبول رقة ويُحْصِنه جزالة"[2].

وأهم العناصر التي تساهم في التماسك بين أجزاء النص ذلك المستوى النحوي بخاصة، فمنه تفهم المعاني وتحدد، وتعرف دلالتها ومواقعها في النصوص.

ويبين محمد الخطابي أهمية الروابط المنطقية وخاصة النحوية مجسدة لذلك التماسك إذ يقول: "ذلك التماسك بين الأجزاء المشكلة لنص ما، ويُهمّ فيه بالوسائل اللغوية الشكلية التي تصل بين العناصر المكونة للنص"[3].

ويتضح لنا من خلال هذا التعريف أن التماسك والترابط بين أجزاء النص، ذلك بتحقيق الترابط بين بداية النص وآخره دون الفصل بين المستويات اللغوية المختلفة، فهو يخلق بنية النص التي لا يمكن أن تكون مجرد تتابعات للعلامات، ولكنها تملك تنظيما خاصا من داخلها، ورؤية دلالية من ذاتها تساعد على أداء الوظيفة العامة.

وإننا سنتناول في هذا العنصر العطف[4] والتوكيد، باعتبارهما أحد أهم الروابط، وهما

1- عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1975، ج1، ص 67.

2- ابن طباطبا، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، 1982، ص 126.

3- محمد الخطابي، لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 143.

4- والعطف: هو تابع يتوسط بينه وبين متبوعه حرف من حروف العاطفة. ينظر سليمان فياض، النحو العصري، ص 162.

أحد الأساليب المتجلية في الربط بين الجمل والكلمات، لبيان العلاقة والترابط بين أجزاء الكلام.

1- العطف :

وحروف العطف هي: (الواو، الفاء، ثم، أو، أم، لكن، لا، بل، حتى للغاية)[1]، وهذه الحروف قد وجدت في كتاب المفضليات، وقد جسدت معانيها ومقاصدها من الترابط والتماسك ، فقد جمعت هذه الأدوات بين عناصر أراد الشعراء لها أن تكون مترابطة ومتداخلة.

الواو: وهي أكثر حروف العطف استعمالا في المفضليات، و غايتها المشاركة في الأمر.

منها قول تأبط شرًا:

إنّي إذا خُلّةٌ ضَنّت بنائلها * وأمسكت بضعيف الوصل أحذاق**[2]

فقد جاء العطف في هذا المقام ليعبر على مرادفة المعنى بأخيه، فبعد أن بخلت (ضنت) وأمسكت، ليدل هذا على أن الفعلين كانا في وقت واحد، للشرط الموجود ، لأن جوابه قد جاء في البيت الذي بعده (نَجَوْتُ).

وكذلك في التضاد بين المعطوفين كقول الجابرة:

وتقي إذا مست مناسمها الحصى * وجعًا وإن تزجر به تترفع**[3]

فقد جمع الشاعر بين ملامسة الحصى اتقاء به، وزجرًا به فالاتقاء به دليل على الحماية والقرب، والزجر به يدل على الإبعاد والترك.

وكذلك في قول عبده:

---

[1]- حنفي ناصف وآخرون، الدروس النحوية، ص 452.

[2]- المفضل الضبي، المفضليات، ص 17.

[3]- المصدر نفسه، ص 28.

أوصيكم بتقى الإله فإنه * يعطي الرغائب من يشاء ويمنع**[1]

فجاء الإعطاء والمنع في آن واحد وفي موضع واحد عند الشاعر، فجمع بين هذين المتضادين في هذا الموضع للدلالة على قوة الربط والتماسك بين المعنيين وإثبات القدرة الإلهية في إعطائه لمن يشاء ومنعه لمن يشاء.

وفي عطف الخاص على العام قول ضُمرة بن ضمرة النهشلي:

وما جمعا من آل سعد ومالك * وبعض زُنَادِ القوم غلت وكاسدُ**[2]

فقد عطف الشاعر بعض زناد على آل سعد وهم منهم، فهنا جاء العطف ليبين مدى العلاقة الرابطة بين القوم والبعض منهم في نفس الحالة أنهم قليلوا النسب.

وأما عطف العام على الخاص قول عوف بن عطية:

أو بَيْن منون عليه وقومه * إن كان شاكرها وإن لم يشكر**[3]

فأصل الكلام منون على قومه، إذ يُعد المخاطب هنا أحد أفراد القوم وليس بخارج عنهم، لكن لأمر في نفس الشاعر أراد أن يوضحه للمتلقي يخص به سيِّد القوم وبقية القوم لِيُظهر من خلالها قوته وكرمه على غيره.

الفاء: والفاء للتعقيب أي الترتيب مع الاتصال ويسمى هذا الترتيب المعنوي والترتيب في كل شيء يحسبه[4]، وتأتي الفاء كذلك بمعنى آخر وهو السبب، نحو قولنا: سها فسَجَدَ.[5]

---

[1]-المصدر نفسه، ص 85.

[2]-المصدر نفسه، ص 184.

[3]- المصدر السابق، ص.ن.

[4]-محمود العالم المنزلي، محمود العالم المنزلي، أنوار الربيع في الصرف والنحو والمعاني والبيان والبديع، مكتبة التقدم العلمية، مصر، ط1، 1322هـ ص 163.

[5]-محمد محي الدين عبد الحميد، شرح قطر الندى وبل الصدى، المكتبة التجارية الكبرى، ط1، 1963، ص 303.

ومن أمثلة ذلك في المفضليات:

قول شبيب بن البرصاء:

فلم تذرف العينان حتّى تحملت * مع الصُّبح أحفاضٌ لهم وحُدُوج**

فأصبح مسرورًا ببينك مُعْجَبٌ * وباك له عند الديار نشيج**[1]

فذكر الشاعر متى أصبح مسرورًا، وهذا لحدث قد سابقه وشاركه الأمر، فعند العزم بالرحلة والتأكد من حمل المتاع بعدها أصبح مسرورًا، فجاء تعاقب الأحداث وتتاليها.

أما مما ذكرنا من ربط الفاء بالسبب، فنجدها في قول مزرد بن ضرار

فقالوا له: اقعد راشدًا، قال: إن تكن* لقاحي لم ترجع فلست براشد**[2]

فذكر الشاعر سبب عدم رشده في عجز البيت وهو عدم إرجاع لقاحه (إبله) له، فالفاء في الحالتين تدل على تعاقب الحدث وتتاليه، سواء أكان سببًا أو غيره، "وإذا عدنا إلى التعقيب من أن كل مهلة أو كل تعقيب بحسب الشيء المعطوف،فنجد مثلا أن الإخبار عقب الموت فعلا،ولكن المهلة هنا

أطول من المهلة التي بين الأمر من الله للملائكة بالسجود، إذا الواضح والمعلوم أن سجود الملائكة فوري، وأن بين الموت إلى الدفن مهلة تقتضيها الضرورة... والفاء السببية هي الفاء التي إن أتت جعلت المعطوف عليه سببًا للمعطوف، أي المعطوف نتيجة أو حاصل بسبب المعطوف عليه"[3].

و قال الشنفرى الأزدي:

---

[1]-المفضل الضبي، المفضليات، ص 100.

[2]-المصدر نفسه، ص47.

[3]- ينظر، بوذينة رياض، التماسك النصي من خلال القرآن الكريم، ص 61-62.

ألا أمّ عمرو أجمعت فاستقلت * وما ودّعت جيرانها إذ تولت**[1]

فالفاء هنا أفادت التعاقب في الأمر، فهي قد أجمعت متاعها، لكنها لم تبلغهم بالمغادرة، وهذا ما يدل على أن الأمر كان مدبّرًا وكيف استعدت وغادرت، فهي قد فكرت لمدة قبل أخذ هذا القرار، وجاء في شرح ديوان الشنفرى: يقول إن أمّ عمرو أزمعت على الرحيل، وما ودعت جيرانها حين تركتهم، واستبدت برأيها.[2]

ثم: وتفيد الترتيب مع التراخي[3]

ويقصد بذلك أنها تعطف لمهلة، وحيث يكون المعطوف متراخيا عن الوقت المعطوف عليه، أي ليس معقبا له مباشرة، بل هناك مدة فاصلة بين المعطوف عليه والمعطوف، ومن أمثلتها في المفضليات:

قول الحصين بن الحمام:

وترى الرّيط مواديع لها * شُعُرًا تلبسها بعدَ شعره**

ثمّ تنهدُّ على أنماطها * مثل ما مال كثيبٌ منقعر**[4]

فجاء هذا الزمن بعد ما تلا طول الانتظار حتى أصبح كالنخل في تجليه وعلوه، بعدما كان كثيبًا منقطع، فالانتقال من حالة إلى أخرى في نظر الشاعر كان بعد طول الانتظار.

أو: وهي لأحد الشيئين أو الأشياء، مفيدة بعد الطلب التخيير أو الإباحة، وبعد الخبر الشك أو التشكيك.[5] ،والفرق بين الإباحة والتخيير أن الإباحة يجوز فيها الجمع بين الشيئين

1- المفضل الضبي، المفضليات، ص 63.

2- الشنفرى، الديوان، ص 31.

3- يوسف حمادي وآخرون، القواعد الأساسية في النحو والصرف، قطاع الكتب، مصر، دط، 1995، ص 139.

4- المفضل الضبي، المفضليات، ص 63.

5- محمد محي الدين عبد الحميد، شرح قطر الندى وبل الصدى، ص 305.

وأما التخيير فلا يجوز فيه الجمع بينهما.[1]

فغرض الإباحة والذي كما ذكرنا يجوز فيه الجمع بين الشيئين نحو قول المرار بن المنقذ:

وكأنّ كلّما نغدو به * نبتغي الصيد بباز منكدرْ**

أو بمرّيخ على شريانه * حشّه الرامي بظهرانِ حشرْ**[2]

فاستطاع الشاعر أن يجمع بين المعنيين في هذين البيتين، فهو أراد أن يوضح أن ثعلبهم الصغير يأتون به إما للصيد وما يكون فيه من اللحاق بالفرائس وهذا لحيلته ومكره، أو أنه يأتيهم بريش الجناح الذي يضعونه على قسيهم التي يصنعونها من شجرة الشريانة.

أما التخيير ففي قول سلامة بن جندل:

كأنها بأكف القوم إذْ لحقوا * مواتح البكر أو أشطان مطلوب**[3]

فالشاعر يخير قومه بين بئر طويلة وهي موجودة بالمدينة والشام، أو الآبار القصيرة يمكن للحبال القصيرة أن تصل إلى قعرها.

"وهذا الاستعمال اللغوي في تسمية الحبل شطنا بِمُكَوِّن دلالي اتجاهي، وهو: امتداده في شق، أي كونه ممتدًّا امتدادًا رأسيا إلى الأسفل، وقد ذكر جل اللغويين أن الشطن هو الحبل الذي يستقى به من البئر"[4].

أما غرض التشكيك فنجده في قول مزرد بن ضرار:

أولئك أو تلك المناصي رباعها * مع الرّبد أولاء الهجان الأوابد**[5]

-1 مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص 577.

-2 المفضل الضبي، المفضليات، ص 49.

-3 المصدر نفسه، ص 71.

-4 عبد الكريم حسن جبل،في علم الدلالة، ص 221.

-5 المفضل الضبي، المفضليات، ص 46.

فقد تجلى الشك عند الشاعر حين طلبه في إرجاع لقاحه واختلاطها بلقاح آل ثوب فهو أراد أن يخرجوا له لقاحه من تلك الإبل.

أم: لطلب التعيين بعد همزة داخلة على أحد المستويين اللذين استوى الحكم في ظنك بالنسبة لهما.[1]

وأم: تكون إما متصلة: وهي التي يكون ما بعدها متصلا بما قبلها ومشاركا له في الحكم وهي التي تقع به همزة الاستفهام أو التسوية، أو منقطعة: وهي التي يكون لقطع الأول واستئناف ما بعده.[2]

فالمتصلة كقول الجميح:

أمست أمامة صمتا ما تكلمنا * مجنونة أم أحست أهل خرّوب**[3]

فهنا الشاعر أراد أن يسأل عن سبب بُعْد أُمامة عنه، أبها مجنون أم أفسدها أهلها فأصبحت لا تبالي بحبه، وكأنها لم تحبه أو تعلم بحبه لها.

وكذلك في قول المرار بن المنقذ:

أَلِسُمْنانُ فيسقيها به * أمْ لقلبٍ من لُغَاطٍ يستمر**[4]

فقد أوصل الشاعر أداة السقاية، فهل يسقي دوابه من المجاري أو من الآبار الموجودة فهذا الأمر متعلق به ولتوضيح أمره.

وكذلك في قول متمم بن النويرة، وهي منقطعة:

---

[1] محمد محي الدين الخطيب، شرح قطر الندى وبل الصدى، ص 306.

[2] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص 578.

[3] المفضل الضبي، المفضليات، ص 20.

[4] المصدر نفسه، ص 50.

لابد من تلف مصيب فانتظر * بأرض قومك أم بأخرى تصرع**[1]

فالانقطاع هنا أنهما ليسا في مرتبة واحدة، وهي مكان القوم وغيره من الأمكنة كما قال تعالى: "وما تدري نفس بأي أرض تموت" [لقمان، الآية 34].

ومهما يكن فإن الأداة أم تفيد التداخل في الأمر و المشاركة فيه، سواء أكانت متصلة أو منقطعة.

بل: تفيد الإضراب إذا سبقها خبر مثبت أو أمر، كما تفيد الاستدراك بعد النفي أو النهي[2]،

وهي العدول عن شيء لآخر[3].

ففي معنى الإضراب نجدها في قول متمم بن النويرة:

فإذا نراهن كان أول سابق * يختال فارسه إذا ما يُدفـــــعُ**

بل رُبَّ يوم قد حَبسْنا سبقهُ * نعطي ونعمرُ في الصديق وننفعُ**[4]

فجاءت هذه الأداة (بل) لتقرير أمر وهو السبق، وإن كانت المراهنة تفيد الأمرين إما السبق أوالتخلف، لكنه أتى بها في البيت الثاني ليؤكد الوجه الأول.

وأما ما جاءت به من معنى الاستدراك ففي قول المرقش الأكبر:

لـــم تقـرأ القيظ جنـــينا ولا * أصُرُّها تحمل بهـــم الغنمْ**

بل عَزَبَت في الشول حتى نوت * وسَوّغت ذا حُبُك كالإِرَمْ**[5]

---

[1]- المصدر نفسه، ص32.

[2]- يوسف حمادي وآخرون، القواعد الأساسية في النحو والصرف، ص 140.

[3]- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص 578.

[4]- المفضل الضبي، المفضليات، ص 31.

[5]- المصدر نفسه، ص 131.

فهنا جاءت بعد نفي (لم تقرأ) وهو عدم الحمل ليأتي بعدها الاستدراك بل عزبت (أي تباعدت) وظهر اللبن وسمنت، فهذه علامات يؤكد بها الشاعر أن هذه البهيمة لم تكن حاملا مستدركا لما توهمهُ سابقا.

وإن كانت (بل) نادرة في هذه النصوص لأن الأغلب عند الشعراء التأكيد، وما يذكر من العطف دائما يغلب عليه وجه التوحيد في الرأي وعدم الشك فيه.

وإن كن سنكتفي بذكر هذه النماذج فقط، "والأغلب أن الواو هي أكثر أدوات العطف حضورًا في هذه النصوص للإقرار والإثبات ويغلب على أن المعطوفين، عند الشعراء تتجلى فيهما (التوافق) والحضور الزمني الموحد، ومثل هذه الأدوات تدخل تحت إطار العطف العربي بين أنماط النص لكون هذه الأنماط أجزاء للنص أكيد ولا شك فيه ولذا يسميها صبحي إبراهيم ويقترح وضعها تحت عنوان آخر هو "أنماط أخرى للربط النصي"[1].

2- التوكيد:

يعد التوكيد أحد الأساليب اللغوية التي يؤتى بها لتأكيد الكلام، والتوكيد عند اللغويين: هو تابع يذكر في الكلام المفيد لدفع أي توهم قد يحمله الكلام إلى السامع[2]، والتوكيد هو أحد أنواع التوابع التي لها حكم متبوعها في النصب والجر والرفع.

وأتى الشعراء بأسلوب التوكيد في أشعارهم لتقوية المعنى وإثباته، وللتوكيد نوعان هما:

التوكيد اللفظي: هو تكرار اللفظ السابق بنصه أو بلفظ آخر مرادف له والمؤكد (المتبوع) قد يكون اسما، وقد يكون فعلا، وقد يكون حرفا.[3]

1- بوذينة رياض، التماسك النصي من خلال القرآن الكريم، ص 69.

2- سليمان فياض، النحو العصري، ص 165.

3- حسن عباس، النحو الوافي، ج3، ص 525.

وقد يكون التوكيد اداة بلاغية ولغوية وموسيقية ، لما تجمعه من خصائص ووسائل لتوظَّف في أي مجال من تلك المجالات ، وقد ارتأينا أن نأخذه من باب اللغة في ها المقام ، ونترك وظيفته كأداة إيقاعية موسيقية مع التكرار للبحث عن الجرس الموسيقي ومايفيد ذلك في الطرب ، ولذيذ الصوت .

وكان للتوكيد حضور قليل في المفضليات ، وخاصة في هذا النوع (التوكيد اللفظي)، إذ سجلنا حالة واحدة فقط في توكيد الاسم .

قال ذو الإصبع العدواني :

إنّي أبيٌّ أبيٌّ ذو محافظة ***وابن أبي أبيّ من أبيّين (1)

وهذه هي الحالة الوحيدة التي جاءت في المفضليات .

أبيٌّ (الأولى) :خبر ل (إن) مرفوع وعلامة رفعة الضمة الظاهرة على آخره

أبيٌّ (الثانية) :توكيد لفظي (تابع) مرفوع وعلامة رفعة الضمة الظاهرة على آخره.

والشاعر يفخر ويمتدح بالشجاعة والكرم ، فنجده يختار صورة مباشرة وحية ، تدل على الانفعال بها ، هذا البعد الانفعالي في لغة الفخر يضفي عليها دلالة تعبيرية تعد الأكثر عمقا في السامع ذي الذائقة المادية المباشرة في فهم التعبير الشعري ،ولأن أصالة الإبداع الشعري لا تتوقف على الألفاظ المستعملة ، بل على الغنى والثراء اللغويين الكامنين في طرقة التعبير الشعري وطبيعته،وفي العلاقات اللغوية بين الألفاظ([2])

[1] – المفضل الضبي ، المفضليات ،ص 94

[2] – ميساء صلاح وادي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص74

وهذه هي الحالة الموجودة في هذا النوع من التوكيد، إذ غاب توكيد الفعل والحرف ، ولعل ذلك يعود إلى أن الشاعر قد يرى في التوكيد بذات اللفظ فيه إثبات للمعنى الظاهر ، ليس فيه مجال للريب

أو الشك ، وقد تأتي الأدوات المؤكدة للخبر (وهذه قضية بلاغية) لتقدم جمالية في تنوع الألفاظ وانسجامها في تأدية المعنى.

أما النوع الثاني من أنواع التوكيد هو: التوكيد المعنوي

والتوكيد المعنوي يكون بذكر (النفس أو العين أو جميع أو عامة، أو كلا، أو كلتا)[1].

وكقول ذي الأصبع العدواني:

لو تشربون دمي لم يروَ شاربكم * ودماؤكم جمعًا تروويني[2]**

فهنا الشاعر أراد أن يبين أن دمه أغلى من دم أبناء عمومته.

وقال الممزق العبدي:

صحا عن تصابيه الفؤاد المشوق * وحان من الحي الجميع تفرقُ[3]**

فجاءت لفظة الجميع لتأكيد صحوة فؤاده، وشدة شوقه ولوعة الفراق.

وقد جاء التوكيد بلفظة "كل"، لتفد العموع والاستغراق العام

نحو قول راشد :

ونحن حملناك المصيفة كلَّها ***على حرج تُؤسى كلومك في الخدر [4]

---

[1] مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص 568.

[2] المفضل الضبي، المفضليات، ص 95.

[3] المصدر السابق، ص 170.

[4] المصدر نفسه ،ص 175.

وكذلك قول الأخنس :

لُكَيْزٌ لها البحران والسيّفُ كلُّه * وإن يأتّها بأس من الهند كاربُ** [1].

وكما نجدها في قول متمم بن النويرة:

ولهن كان الحارثان كلاهما * ولهن كان أخو المصانع تُبَّع**[2]

وهي تفيد تأكيد المعنى وتقويته "وكل وجميع وعامة وأجمع، يؤتى بها لتدل على الشمول وعدم خروج بعض الأفراد، وهي تؤكد المجموع والمفرد المتجزي"[3].

وهذه المؤكدات التي تدل على إثبات المقصود وتأكيده.

ويبقى هنا أن نشير إلى أن العموم والشمول في مقامهما هنا "لا يراد به الاستغراق المنطقي الذي يستوعب بحكم العقل كل الأفراد، وإنما قد يكون كذلك أحيانا، وأحيانا يراد به الاستغراق النوعي لطائفة معينة لأفرادها خصائص مشتركة"[4].

ومن الصور التي تحمل معنى التوكيد وتؤدي مهمته كالقسم والمفعول المطلق:

وأما التوكيد بالقسم فنجده:في قول ذي الأصبع العدواني:

والله لو كَرَهَتْ كفّي مصاحبتي * لقلت إذا كرهت قُربي لها بيني**[5]

وكذلك قول راشد بن شهاب:

فلا تحسبنّ كالعُمُور وَجَمَعْنَا * فَنَحْنُ وبيتُ الله أدنى إلى عمرو**[6]

---

[1]-المصدر نفسه ، ص 118.

[2]-المصدر نفسه، ص 32.

[3]-السيد الهاشمي، القواعد الأساسية للغة العربية، ص 288.

[4]- عبد الكريم محمد حسن جبل، في علم الدلالة، ، ص 212.

[5]- المفضل الضبي، المفضليات، ص 96.

[6]-المصدر نفسه، ص 174.

"ف (وبيت الله) تركيب يدل في مكوناته على توكيد إرادة الشاعر، لأنه ظن أن السامع متردّدًا في تصديق الخبر فجاء الشاعر بهذا القسم ليؤكد له صحة خبره ليبعد عنه دون التباس"[1].

وكذلك قول علقمة:

فوالله لولا فارس الجون منهم * لأبوا خزيًا، والإياب حبيب**[2]

وكذلك القسم بقولهم لعمري،فنجدها في قول عوف بن الأحوص:

لعمري لقد أشرفت يومُ عنيزة * على رغبة لو شدّ نفسا ضميرها**[3]

وكذلك في قول عامر بن الطفيل:

لعمري وما عمري عليّ بهيّنٍ * لقد شان حُرَّ الوجه طَعْنَةُ مُسْهِرِ**[4]

فقد أقسم الشاعر أنه غُدر به بعد أن طعنه مسهر، "وكان جنّي قومه، فلحق ببني عامر وحالفهم، وشهد معهم صيف الريح، ولما رأى إيقاع عامر بن الطفيل بقومه، أخذته الحمية فغدر بعامر فطعنه طعنة فلقت وجنته، وفقأت عينه".[5]

وأما التوكيد بالمفعول المطلق الي يؤتى به بعد فعل من لفظه تأكيدا لمعناه ،أو بيانا لعدده، أو بيانا لنوعه أو بدلا من التلفظ بفعله [6] ،وقد جاء في عدة مواضع منها :

قول بشر :

---

[1]- ميساء صلاح وادي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 76.

[2]- المفضل الضبي، المفضليات، ص 221.

[3]- المصدر نفسه، ص 104.

[4]- المصدر نفسه، ص 202.

[5]- أحمد راتب النفاخ، مختارات من الشعر الجاهلي، ص 235.

[6]- مصطفى الغلاييني ، جامع الدروس العربية ، ص 429.

ولقد خَبَطْن بني كلابٍ خبْطةً* ألصقنهم بدعائم المتخَيِّم** [1]

ف (خبطة) : مفعول مطلق منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة .

وقد جاءت هنا لتؤكد فعلها .

وكذلك قول المثقب العبدي :

تهالكُ منها في الرخاء تهالكا ***تهالُكَ إحدى الجون حان ورودُها[2]

وقال بشامة بن عمروْ:

هجرتَ أمامة هجرا طويلا * وحمَّلك النأيُ عبْئا ثقيلا**[3]

وقد أفادت هذه الأنواع من القسم والمفعول المطلق في تأكيد المعاني ،وبيان التنوع الدلالي والسياقي لتلك المؤكدات و مع تنوع أساليبها، ما يعكس نفسية الشاعر، وكشف حالة المتلقي في قبول الخبر إثباتا وتشكيكا ونفيا .

ولعل أهم الروابط النصّية التي ذكرنا هنا وبها نختم هذا الجزء التكرار، وهو يقوم في عملية الاتساق بعدة وظائف متنوعة كوظيفة التوكيد والتقرير، ويُعدّ أسلوب الربط المعجمي الذي يعتمد على التكرار من أكثر الأساليب انتشارا في النصوص العربية شعرًا أكانت أو نثرًا[4].

وتبقى المفضليات قد استطاعت أن تقدم الصورة اللغوية الموجود في لغة العرب الأوائل من خلال التوافق بين الدلالة الإعرابية والدلالة البلاغية والدلالة المقصدية ، فأعطت

1- المفضل الضبي، المفضليات، ص 195.

2- المصدر نفسه، ص88.

3- المصدر نفسه ، ص 33.

4- ينظر، عبد المالك العايب، أثر الربط المعجمي في اتساق النص القرآني، ص 139.

الصورة الموجودة في هذا الكلام ، كما لاحظنا في الأسلوب بتوظيف رائع للكلام لفظا ومعنى ، إذ تعدد المعنى للصورة الواحدة أحيا كما في النداء ، والتداخل بين أطراف المعنى حسب مايقتضيه الحال فلا تداخل في غير موضعه ، مثلما جسده النداء قربا وبعدا، وما صوره العطف والتوكيد كذلك .

في الحماسة :

تُعَدُّ اللغة هي أساس الكلام، فبها تُعرف المعاني ومواضع المفردات، وبها تُعرف المقاصد وتُحدد الكلمة في الجملة ولذا يقول تمام حسّان:"اللغة منظمة عرفية للرمز إلى نشاط المجتمع وهذه المنظمة تشتمل على عدد من الأنظمة تتألف كل واحد منها من مجموعة من المعاني تقف بإزائها مجموعة من الوحدات التنظيمية أو المباني المعبرة عن هذه المعاني"[1].

وهذا الحد للغة "باعتبارها أصواتًا يُعبّر بها كل قوم عن أغراضهم وهنا لابد لها من أن تكون منطوقة ولها وظيفة للتعبير عن الأغراض وأنها تعيش بين قوم يتفاهمون بها".[2]

ولعل هذا التعريف نستشف منه أنه لابد للغة من نظام تسير عليه وتعرف به المعاني، ونحن سنتحدث على بعض الجوانب اللغوية التي يمكن أن تصور لنا بعض الأحكام النقدية عند أبي تمام في اختياراته.

وسنتناول أول الأمر الأسلوب: وسيكون الحديث عليه لغويًّا لأنا قد تناولناه في جانب البلاغة من ناحية الغرض والمقصد.

أولا :الأسلوب:

الأمر: "فعل الأمر ما دل على طلب يصدر من المتكلم للمخاطب".[3]

وهنا سنحاول بيان اختلاف الحركات الإعرابية الموجودة في بعض فعل الأمر وليتضح لنا قدرة شعراء الحماسة في حسن استعمال الأمر وفق غرضه ، وأثره على المتلقي.

1- ينظر، تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، المغرب، دط، 1994، ص 34.

2-محمد بن إبراهيم الحمد، فقه اللغة، مفهومه، موضوعاته، قضاياه، مطبعة الملك فهد، السعودية، ط1، 2005، ص 18.

3-الطاهر خليفة القراضي، الأسس النحوية والإملائية في اللغة العربية، دار المصرية اللبنانية، ط1، 2002، ص 24.

-السكون:

يقول رويشد بن كُثير

يا أيها الراكب المزجي مطيتَه * سَائِلْ بني أسد ما هذه الصوت**[1].

وقد جاءت في بعض الروايات (بَلّغ بني أسدٍ)[2].

(**سَائِلْ، بلِّغ**): فعل أمر مبني على السكون، (لأنه صحيح الآخر) .

– **حذف النون**: ويكون مع مثنى أو جمع ذكور أو ياء المخاطبة للتأنيث.[3]

قال الصِّمَّة بن عبد الله القشيري:

قِفا ودِّعا نجْدًا ومَنْ حَلَّ بالحمى * وقلَّ لنجد عندنا أن يُوَدّعا**[4]

قفا: فعل أمر مبني على حذف النون لأنه من الافعال الخمسة (لاتصاله بألف التثنية).

أفيقوا بني حزْن وأهواؤنا معا * وأرحامنا موصولة لم تُقَضّب**[5]

أفيقوا: فعل أمر مبني على حذف النون لأنه من الافعال الخمسة (لاتصاله بواو الجماعة).

خذي بيدي ثم ارفعي الثوب فانظري * بي الضُّرَّ إلا أنني أتسَبَّر**[6]

خذي: فعل أمر مبني على حذف النون لأنه من الأفعال الخمسة (لاتصاله بياء

1- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 20.

2 -المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 124.

3 -محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، المكتبة العصرية، بيروت، ط2، 1997، ص 23.

4 -أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 126.

5- المصدر نفسه، ص 35.

6- المصدر نفسه، ص 145.

المخاطب).

فهذا التغير في الحركات الإعرابية لفعل الأمر بين البناء على السكون أو حذف النون ، فقد تنوعت كذلك صيغه وطرق مجيئه وقد وضّحها أحمد الصالح محمد النهمي، فجعل الصيغة التي يعرف بها الأمر وهي الأكثر شيوعًا هي الأولى ثم تلتها الحالات الأخرى، وربط ذلك بمعنى المبتغى منه حسب السياق والدلالة [1].

_ **صيغة المضارع المقرون بلام الأمر**: كقول الشاعر

ألا لِيَمُت من شاءَ بعدك إنما * عليكَ من الأقدار كان حِذاريا**[2]

(ليمتْ) فعل مضارع جاء بصيغة الأمر.

_ **صيغة المصدر النائب عن الفعل**: كقول قطري بن الفجاءة

فصبرًا في مجال الموت صبرًا * فما نَيْلُ الخلود بمستطاع**[3]

فصبرًا: مفعول به مطلق وفعله محذوف تقديره اصبر صبرًا.

وهذا التعدد في صيغ فعل الأمر يعطيك دلالة واضحة على أن أبا تمام لم يكن ليغفل هذا النوع: "وهذا وإن مما يلفت النظر أن الشاعر الحماسي يميل في الغالب إلى عدم التخصيص من يتوجه إليه بفعل الأمر، بل يجعله عامًا يصلح لكل أحد"[4]، وهذا ما جعل من أبي تمام يركز على فعل الأمر لما فيه من العموم في الطلب وعدم التقيد، وكذا النظرة العلوية لدى أصحابه.

---

[1]- ينظر أحمد صالح النهمي ، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة ،ص 238

[2]-المصدر نفسه، ص 89. وكذلك في حماسة شبيب بن عوانة قوله: (لتبكِ النساء المعْوِلات بعولة...).

[3]- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 15.

[4]- أحمد الصالح محمد النهمي، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة، ص 24.

- **النهي**: وهو طلب الكف عن الفعل ويكون بـ "لا الناهية".

والنهي الغرض منه الكف، وإن كُنَّا سنتحدث على بعض التغيّر الإعرابي في الفعل وهذا هو المقصود من ذكره في هذا المقام، ولام النهي هي أحد أدوات الجزم للفعل وهنا المطلوب منها بيان دخول هذه الأداة على غير حالة واحدة.

ومن الأمثلة على هذا نذكر:

-**السكون**: نبدأ بالفعل الصحيح المجزوم: قال ابن عنمة

فازجر حمارك لا يرتعْ بروضتنا * إذًا يُرَدُّ وقيْدًا لغير مكروب**(1)

لا يرتعْ: لا الناهية، يرتعْ فعل مضارع مجزوم بلام النهي وعلامة جزمه السكون الظاهر.

وقال كنزة بن برد المنقري:

فيا شَمْلَ شَمِّرْ واطلب القوم بالذي * أُصِبْتَ ولا تقبلْ قصاصا ولا عَقْلا**(2)

فجاء الفعل لا **تقبلْ**: مجزوم بلام النهي، وعلامة الجزم السكون الظاهر.

وهذه الحالة لابد من أن يكون الفعل صحيح آخرا.(3)

- حذف النون:

وهذه تكون في الفعل المتصل بالألف التثنية أو واو الجماعة وياء التأنيث المخاطبة.

كقول كبشة:

-1 أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 58.

-2 المصدر نفسه، ص 70.

-3 ينظر، محمد علي عفش، معين الطلاب في قواعد النحو والإعراب، دار الشروق العربي، حلب-سورية، ط1، 1996، ص 75.

ولا تأخذوا منهم إفالا وأبكُرًا * وأُتْرَكَ في البيت بصعدة مُظْلَم**

ولا ترِدوا إلا فضولَ نسائِكُم * إذا ارتملت أعقابهن من الدم**[1]

فكل من الفعلين (**تأخذوا، وترِدوا**) فعل مضارع مجزوم وعلامة جزمه حذف النون لأنه من الأفعال الخمسة (لاتصاله بواو الجماعة).

وأما عن ألف التثنية نجدها في قول قرواش بن حَوْطٍ إذ يقول:

لا تسأما لي من دسيس عداوة * أبدًا فليس بِمُسْئِمِي أن تسأما**[2]

فالفعل (**تسأما**) فعل مضارع مجزوم بلام الناهية وعلامة جزمه حذف النون لأنه من الأفعال الخمسة (لاتصاله لألف الاثنين).

يقول المرزوقي في معنى البيت: وقوله (لا تسأما) يقول: لا تملَّا مداحاتي، وطلب الغوائل لي في السِّرِّ وبظهر الغيب، فإني لكما على مثل حالتكما لي ولا تَفْتُرَا عنه فإني لا أفتر ولا أملّ وإن مللتما أيضا، فإن ملالكما لا يكسبني فتورًا وإمساكا.[3]

وهذه الحالة نادرة جدًّا وهي قليلة، وبالنسبة للنهي في صيغة الجمع أو الإفراد، ولعل النصوص كانت في غالبيتها تخاطب الإفراد والجمع وما يكون من التثنية إلا القليل.

وفي ياء التأنيث المخاطبة نجد في قول الشاعر:

---

[1]- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 25.

[2]- المصدر نفسه، ص 159.

[3]- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج3، ص 1021.

لا تعذلي في حُنْدُجٍ إنّ حُنْدُجًا * وليث عِفِرّينٍ لَدَيَّ سواء**[1]

لا تعذلي: فعل مضارع مجزوم بلا الناهية وعلامة جزمه حذف النون لأنه من الافعال الخمسة، (لاتصاله بياء المخاطب)، واللام الناهية لام جازمة لفعل واحد فقط، ولا تتعدى إلى فعلين كبعض أدوات الجزم الأخرى.[2]

وكذلك قول الشاعر سالم بن قحطان:

فلا تحرقيني بالملامة واجعلي * لكلٍّ بغير جاء طالبه حبلا**[3]

الفعل تحرقيني أصله (لا تحرقي) ويكون مجزومًا بحذف النون لأنه من الأفعال الخمسة كذلك.

-البناء على الفتح :

وتكون هذه الحالة المتعلقة ببناء فعل الأمر عند اتصاله بنون التوكيد الثقيلة أو الخفيفة نحو قول الحارث بن وعلة:

لا تأمَنَنَّ قومًا ظَلَمْتَهُم * وأبدأتهم بالشتم والرَّغم**[4]

وكذلك في قول مُدرك:

فلا تَحْسِبَنَّ الخير ضربة لازب * لِعَبْسٍ إذا ما مات عنها وليدها**[5]

فهنا (تأمنن، تحسبن) كل منهما فعل مضارع مبني على الفتح في محل الجزم (لاتصاله بنون التوكيد الثقيلة)، وهذه الأمثلة وهذا التغير في الحركة الإعرابية هو وليد موضع

1- المصدر السابق، ص 30.

2- ينظر، بهاء الدين مخدود، المدخل النحوي، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1987، ص 65.

3- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 191.

4- المصدر نفسه، ص 23.

5- المصدر نفسه، ص 168.

الكلمة ونوع الفعل، وقد وجد النهي في مواضع عدة، يقتضي الكف على سبيل الاستعلاء[1].

وكأن أبا تمام اختار الطلب بشدة ليؤكد أهمية النهي في نصوصه، ولما يحتويه النهي من الكف بشدة والإلزام وهنا دخولها على المضارع لنهي المخاطب بإلحاح[2]، ولعلها تكون للنهي غالبا على الإلزام والاستعلاء، وهو الأصل فيها وهذا ما نلاحظه من خلال نصوص الحماسة.

-الاستفهام:

الاهتمام بالاستفهام عند أبي تمام من خلال مختاراته ليس للاستفسار والتوضيح بقدر ما يؤدي من ربط بين أجزاء النظم والتحامها ،"ولعل ذلك يعود إلى كثرة أدوات الاستفهام، وقدرتها الأدائية على التعبير عن انفعالات الشاعر في المواقف المختلفة، والإفضاء بما يجول في خاطره من تساؤلات لا تبحث عن إجابات محددة، ولكنها تهدف إلى الإفصاح عن مشاعره وأفكاره"[3].

ونحن هنا سنقوم ببيان بعض صور الاستفهام وبعض الأحكام الطارئة عليه لتوضيح الجانب اللغوي في نصوص الحماسة وسيتم تصنيفها إلى قسمين كما في الفصل السابق أثناء الحديث عن الاستفهام في المفضليات:

1/ حرفا الاستفهام: الهمزة، هل.

2/ أسماء الاستفهام: من، ماذا، أم، ألا، ما، هلا، كيف، أما، أي، أين...، وتعرب هذه الأسماء حسب موقعها من الجملة[4]. أي تكون على الرفع في موضع الرفع، وعلى النصب في موضع النصب، وتعتريها أحكام الاسم.

-1 أحمد الصالح محمد النهمي، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة، ص 245.

-2 علي توفيق الحمد، يوسف جميل الزعبي، المعجم الوافي في أدوات النحو العربي، دار الأمل، الأردن، ط2، 1993، ص 272.

-3أحمد الصالح محمد النهمي، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة، ص 250.

-4 بهاء الدين بخدود، المدخل النحوي، ص 46.

- **حرفا الاستفهام:**

- **الهمزة:**

وهي أكثر الأدوات ذكرًا في الحماسة، وهذا يعود لسهولة التعامل معها في أساليبهم ومن أمثلتها:

قول سُبْرة بن عمرو:

أتنسى دفاعي عنك إذ أنت مُسْلَمٌ * وقد سأَل من دَل عليك قُراقِرُ**[1]

أ: حرف استفهام مبني على الفتح لا محل لها من الإعراب.

وقال أحد الشعراء:

أَحُبًّا على حُبٍّ وأنت بخيلة * وقد زعموا أن لا يُحَبَّ بخيل**[2]

وهنا قد جاءت (الهمزة) قبل الاسم للاستفهام، وإن كان يحمل في طياته الإنكار.

ومن صورها أيضا، أنها جاءت متصلة بما هو أكثر ويحمل معنى المبالغة، كقول الشاعر:

أَأَكْرَمُ من ليلى عليَّ فتبتغي * به الجاه أم كنتُ امرأً لأطيعها**[3]

فصيغة المبالغة والتفضيل (أكرم) وهي على وزن أفعل، أي أأكثر كرمًا من ليلى وتفيد عدم تفضيله في الفعل على ليلى[4]، والتفضيل اسم مشتق على وزن أفعل ليدل على أن شيئين اشتركا في معنى وزاد أحدهما عن الآخر فيه.[5]، وجاءت متصلة **بالظرف**: نحو قول العباس بن

---

[1]- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 28.

[2]- المصدر نفسه، ص 136.

[3]- المصدر نفسه، ص 126.

[4]- ينظر، عبد الله بن أحمد الفاكهي،شرح كتاب الحدود في النحو،تحقيق المتولي رمضان أحمد الدميري،مكتبة وهبة، ط2، 1993، ص 188.

[5]- حسن عباس، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3، (دت)، ج3، ص 395.

مرداس

أبعد الإزار مجسدًا لك شاهدًا * أُتيت به في الدار لم يتزيّل**[1]

أ: حرف استفهام مبني على الفتح لامحل لها من الإعراب

بعد الظرفية: مفعول فيه منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة ، "وهذا الكلام وإن كان لفظه لفظ الاستفهام فهو تقريع وإنكار"[2].

كما جاءت متصلة **باسم الإشارة:**

نحو قول ابن رألان السِّنْبِسي

لمّا رأت معشرًا قلّت حمولَتُهُم * قالت سعاد: أهذا مَالُكُمْ بجلا**[3]

فتجلت في قول الشاعر: أهذا، وهي تحمل في معناها السخرية والتهكم.

وجاءت كذلك متصلة **بحرف الجر**: وهذه نادرة في النصوص الموجودة، وإن كان الشعراء القدامى قد استهلوا بها قصائدهم نحو معلقة زهير:

أَمِنْ أم أوفى دمنة لم تكلّم * بحومانة الدّرّاج فالمتثلّم**[4]

وإعرابها: الهمزة: حرف استفهام إنكاري، من أم: جار ومجرور متعلقان بمحذوف في محل رفع خبر مقدم[5]، والمبتدأ المحذوف تقديره منازل.

ومثالها من الحماسة:

أفي الله أما بَحَدْلٌ وابن بحدلٍ * فيحيا وأمّا ابن الزُبَير فيقتل**[6]

1- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 46.

2- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 314.

3- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 60.

4- زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرحه علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988، ص 102.

5- ينظر محمد علي طه الدّرة، فتح الكبير المتعال، إعراب المعلقات العشر الطوال، مكتبة السوادي، جدة، ط2، 1989، ج2، ص 273.

6- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 64.

تعرب كسابقتها (أَمِنْ) في المعلقة، والمحذوف تقديره (ذات) أمي ذات الله، (أفي الله): يريدُ أفي ذات الله، ومرضيّ حكمه أن يطلب حياة ابن بحدل... وهذا الكلام تقريع للناس وإكبار للأمر[1]، جاء بصيغة الاستفهام والإنكار،ومن صورها أيضا أنها جاءت متصلة **بالنفي**: وهذا كثيرٌ في نصوص الحماسة ولعلها جاءت بصيغة التنبيه والتلطّف، كقول الشاعر:

أَلَمْ تَعْلَمِي أن لستُ ما عشْتُ لاقيا * أخي إذا أتى من دون أوصاله القبر**[2]

ليؤكد الخبر هنا بنفي النفي ففي قوله (ألم تعلمي) تقرير فيما هو واجب لأن حرف الاستفهام قد ضامه حرف نفي، والاستفهام غير واجب فهو كالنفي ونفي النفي إثبات.[3]

وللإنكار عن طريق الاستفهام قيمة جمالية بالغة، إذ فيه تنبيه على خطأ المخاطب بطريق التلويح لا التصريح، وهذا يؤدي إلى استدراج المخاطب للتفكير في أمر نفسه فربما خجل وارتبك، وفي الاستفهام إيجاز لأنه يغني عن كلام كثير فيما لو جاء الإنكار صريحا.[4]

- **هل**:وقد جاءت هل عدة مرات في كتاب الحماسة، وهي في معرض الاستفهام بين إنكار وتوجيه والتمني، من خلال غرضها،وقد لاءمت المواقع التي كانت فيها، محققة الربط بين أجزاء النظم،ومنها:

  قال بعض بني جُهينة:

ألا هل أتى الأنصارَ أن ابن بَحْدَلٍ * حُمَيدًا شفى كلبًا فقرَّت عيونها**[5]

فقد جمع هذا البيت بين أداة الاستفتاح "ألا " وحرف الاستفهام، (هلْ)، وهذا قمة التمني عند الشاعر، فهو يقول: "هل تأدّى خَبَرُ حُميد بن بحدل فيما كان من نَصْرِهِ كلبًا على

1- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج2، ص 462.

2- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 107.

3- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج2، ص 756.

4- محمد إبراهيم شادي، علوم البلاغة وتجلي القيمة الوظيفية في قصص العرب، دار اليقين، المنصورة، دط، 2011، ص 189.

5- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 52.

وإقراره قيس، عيونهم منهم، وشفائه قلوبهم مما كان تداخلها من عداوتهم واهتاج فيها من نار حُقُودهم"[1].

وهل: حرف استفهام مبني على السكون لا محل له من الإعراب.

ومن أهم خصائصها خروجها من الاستفهام إلى النفي نحو قول دريد بن الصمة:

وهل أنا إلا من غزية إن غوت * غويت وإن ترشد غزية أرشد**[2]

وقوله (هل أنا) هي في مذهب النفي وإن كان استفهامًا، ولذلك أتبعه بإلا ،كأنه يقول: "ما أنا إلا من غزية في حالتي الغي والرشاد"[3].

ولم تعمل هل عملها في قول الشاعر:

سائل أُسيِّدَ هَلْ ثأرتُ بوائل * أم شفيتُ النفس من بلبالها**[4]

يقول المرزوقي (أم هل) الاستفهام بـ (أم) دون (هل)، لأن أم هذه منقطعة، ولا يجوز أن تكون العاطفة[5]، وهنا لا يمكن أن يكون الاستفهام بأداتين ولذا أهملت (هل) ولم تعمل عملها كأداة استفهام وإنما هي زائدة.

وغيرها من الحالات لتعطينا التنوع الدلالي لهذا الحرف من خلال معناه في الجملة ويستفهم بالهمزة وهل عن مضمون الجملة، ويكون الجواب بنعم، أو أجل وإن أريد الإثبات، وبلا إن أريد النفي، ويستفهم بها أيضًا عن واحد من الشيئين أو أشياء ويكون الجواب حينئذ

1- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 370.

2- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 81.

3- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج2، ص 577.

4- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 53.

5- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 370. وينظر كذلك التبريزي، شرح ديوان الحماسة، ج2، ص 49.

بالتعيين لا غير.[1]

فجاءت كل من "الهمزة" و"هل" ، في الحماسة بغير الاستفهام بين البحث عن التوضيح والعتاب، فتخرج لأغراضها البلاغية حسب ما يقتضيه الاستفهام .

أما أسماء الاستفهام فهي:

من: وهي للعاقل.

نحو قول الشاعر من بني حمير:

من رأى يومنا ويوم بني التيْ * مِ إذِ التفَّ صِيقُهُ بدمِهْ**[2]

وتعرب من: اسم استفهام مبني على السكون في محل رفع مبتدأ.[3]

وكذلك جاءت مسبوقة بحرف الجر، نحو قول نهار بن توسعة:

فَلِمَنْ أقول إذا تُلِمُّ مُلِمَّةٌ * أربي برأيك أم إلى من أفزع**[4]

فلمن: سُبقت بحرف الجر اللام، (إلى من): سبقت بـ (إلى)، وهنا تعرب في محل جر بحرف الجر.

وسبقت بعطف .

ما: لغير العاقل.

وقد جاءت مسبوقة بالعطف كقول قبيصة بن النّصراني:

وما للعين لا تبكي لِحَوْطٍ * وزيد وابن عمّها ذُفافٍ**[5]

1- علي جارم، مصطفى أمين، النحو الواضح، دار المعارف، دط، دت، ج3، ص 162.

2- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 37.

3- فخر الدين قباوة، المورد النحوي، دار الفكر، دمشق، ط5، 1994، ص 55.

4- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 94.

5- المصدر السابق، ص 101.

ما : اسم استفهام مبني على السكون في محل رفع مبتدأ.

وكذلك جاءت قبل اسم إشارة نحو قول سلمة الجُعَفي:

أقول لنفسي في الخلاء ألُومُها * لَكِ الوَيْلُ ما هذا التجلد والصبر**[1].

ما : اسم استفهام مبني على السكون في محل رفع مبتدأ.

فهذا التنوع في المواضع التي جاءت فيها "من" و"ما"بين رفع ونصب وجر ، أو دخول حرف الجر من عدمه، للدلالة على قدرة الشعراء في حسن التوظيف لتلك الأدوات حسب مقامها وغايتها المرجوة منها لتأدية ذلك الدور المرسوم .

كيف: قد جاءت في الحماسة رقم 302

وكيف يلامُ محزونٌ ***كبير فاته وَلَدُهْ[2]

كيف: ام استفهام مبني على الفتح في محل نصب حال .[3]

ماذا: نحو قول الشاعر:

وماذا عسى الحجّاج يبلغ جَهْدَهُ * إذا نحن خَلَّفْنا حقير زياد**[4]

(وماذا) : ام استفهام مبني على الكون في محل رفع مبتدأ.

وجاءت في محل رفع مبتدأ مرة أخرى في قول محمد بن بشير:

ماذا يُكَلِّفُك الرّوْحاتِ والدُّلجَا * البَرَّ طَوْرًا وطورًا تركب اللُّجَجَا**[5]

(ماذا) لفظة استفهام، والمعنى الإنكار ويجوز أن يكون (ما) مع (ذا) بمنزلة اسم واحد

1- المصدر نفسه، ص 107.

2- المصدر نفسه، ص 88.

3- بهاء الدين بخدود، المدخل النحوي، ص 49.

4- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 67.

5- المصدر السابق، ص 119.

مبتدأ، و(يكلفك) خبره.[1]

وحالاتها جلّها كانت في محل رفع مبتدأ .

أما:

نحو قول امرأة من طي:

أما في بني حصن من ابن كريهة * من القوم طلّاب التِّراب مُشمشم**[2]

أما: في محل رفع مبتدأ، والكلام لفظه الاستفهام والمعنى منه التمني.[3]

والشاعر الحماسي قد يأتي بالاستفهام في مطلع الحماسية، لما فيه من تنغيم موسيقي يجتذب المتلقي ويشدّ انتباهه للتفاعل مع ما يطرح من أفكار وما يبث من مشاعر.[4]

أي: وهذا الاسم تظهر فيه العلامة الإعرابية خلاف الأسماء الأخرى، وقد وجدت له حالتين هما:

1/ في موضع الرفع: وقد جاءت في محل رفع مبتدأ في قول الشاعر جابر بن أرلان:

وأيُّ ثنايا المجد لم نطّلع لها ***وأنتم غضابٌ تحرقون علينا[5]

وكذلك في قول منقذ الهلالي:

أيُّ عيش عيشي إذا كنتُ منه * بَيْنَ حَلٍّ وبين شَكٍّ رحيل**[6]

وتعرب أي هنا: اسم استفهام مبني على الضم في محل رفع مبتدأ.[1]

1- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج3، ص 824.

2- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 34.

3- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 156.

4- أحمد الصالح محمد النهمي، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة، ص 250.

5- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 26.

6- المصدر نفسه، ص 123.

2في موضع النصب:

جاءت في قول القطامي:

مَنْ يكن الحضارة أعجبته * فأيَّ أناس باديةٍ ترانا**[2]

فقد جاءت معطوفة على الجملة الخبرية للفعل يكن في محل النصب.

أين: وجاءت في موضعين كذلك:

1/ الرفع: في قول سعد بن مالك:

أين الأعزّة والأسِنّ * ـةُ عند ذلك والسَّماح**[3]

أين: اسم استفهام مبني على الفتح في محل رفع خبر مقدم.

2/ النصب:في قول الراعي:

فبات يريه عِرْسَهُ وبناته * وَبِتُّ أريه النجم أَيْنَ مخافقُه**[4]

أين: هنا جاء في محل النصب على المفعولية، مفعول به ثالث للفعل (أريه)، لأنه يتعدى إلى ثلاث مفاعيل، و هه الأفعال هي: (وأرى، أنبأ-نبأ، أخبر، خبر، وحدّث...)[5].

وهذا التنوع في هذه الأسماء باختلاف حركاتها الإعرابية ومواضعها في الجمل التي احتوتها هذه النصوص الشعرية، يعطينا انطباعا أن أبا تمام كان يضع بين عينيه الجانب اللغوي، إذ به تُعرف المقاصد والدلالات والمعاني.

-1 بهاء الدين بخدود، المدخل النحوي، ص 48.

-2 أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 38.

-3 المصدر نفسه ، ص 51.

-4 المصدر نفسه، ص 34.

-5 أبو موسى عيسى بن عبد العزيز الجزولي، المقدمة الجزولية في النحو، تحقيق شعبان عبد الوهاب محمد، دار الكتب والوثائق القومية، أم القرى، السعودية، ط1، 1988، ص 83.

النداء:

يعد النداء علامة من علامات التواصل بين الأفراد، وهو دليل قوي على اجتماعية اللغة، ومن ثمّ فهو كثير الاستعمال، ولا يكاد يخلو الكلام البشري منه[1]، لأنه علامة لفت الانتباه والطلب، ولهذا اهتم به اللغويون كثيرًا لأنه يعد همزة وصل بين المنادي والمنادى، ولقد جاء أسلوب النداء بعدة صور وأدوات وإن كانت بعض الأدوات قد وُجِدت بكثرة وغاب بعضها، ومن أمثلة ذلك:

يا:وهي نكرة مقصودة، والتي يقصد بها أحد معين مما يصح إطلاق لفظ النكرة عليه[2]، جاءت في قول رُويشد بن كثير:

يا أيُّها الراكب المُزْجي مطيّته * سائل بني أسَد ما هذه الصَّوْتُ**[3]

(يا أيها): يا: أداة أداة نداء، أيُّ: منادى مبني على الضم في محل النصب، والهاء للتنبيه[4].

الراكب: عطف بيان أو صفة مرفوعة بالضمة.

وجاء المنادى اسما مفردًا، كما في قول سعد بن ناشب:

لا تُوعِدْنَا يا بلالُ فإننا * وإن نحن لم نشقق عصا الدين أحرارُ**[5]

-1 عبده الراجحي، التطبيق النحوي، ص 275.

-2 عبد الحميد السيد محمد، التنوير النحوي في تسيير التيسير، المكتبة الأزهرية للتراث، دط، دت، ص 91.

-3 أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 20.

-4 بهجت عبد الواحد صالح، الإعراب المفصل لكتاب الله المرتل، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1993، ج3، ص 226.

-5 أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 65.

يا: أداة نداء، بلال: منادى مبني على الضم في محل النصب. وهذا الاسم هو اسم علم مفرد.

وجاءت نكرة غير مقصودة في قول سعد بن مالك:

يا بؤس للحرب التي * وضعت أراهط فاستراحوا**(1)

(يا بؤس): يا: أداء نداء، بؤس: منادى منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة.

وجاء النداء في جملة المضاف كما في قول الشاعر:

فيا أهل ليلى كَثّر الله فيكم * بأمثالها تجودوا بها ليا**(2)

أهل: منادى منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة، وهو مضاف.

ليلى: مضاف إليه مجرور.

وأحيانا يكون المضاف محذوفا وخاصة في حالة (ياء المتكلم) نحو قول الشاعر متضرعًا لله تعالى:

فيا ربِّ إن أَهْلِك ولم تَرْوِ هامتي * بليلى أَمُتْ لا قبر أَعْطَشَ من قبري**(3)

رَبّ: منادى منصوب وهو مضاف، وياء المتكلم المحذوفة مضاف إليه، فإذا كان المضاف إلى ياء المتكلم صحيح الآخر فإن له عدة حالات فمنها حذف الياء والاستغناء عنها بالكسرة.(4)

وقد جاءت الياء لفظ اسم موصول، نحو قول ابن الطّثرية:

وَيَا مَنْ كتمنا حبّه لم يُطَعْ به * عدُوٌّ وَلَمْ يُؤْمن عليه دخيل**(5)

1- المصدر نفسه، ص 50.

2- المصدر السابق، ص 141.

3- المصدر نفسه، ص 126.

4- محمد علي أبو العباس، الإعراب الميسّر، دار الطلائع للنشر والتوزيع، دط، دت، ص 147.

5- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 142.

مَنْ: منادى مبني على الكون في محل النصب ، وهي نكرة مقصودة.

وقد يجيء النداء صفة كما في قول حُرَيْث بن عناب:

يا شرّ قوم بني حِصْنٍ مُهَاجِرَةً * ومن تَعَرَّبَ منهم شَرّ أعراب**[1]

شرّ: منادى منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة .

فهنا ناداهم بالصفة الغالبة عليهم وكأنه يقول يا بني حصن أنتم شر قوم مهاجرة[2].

ومن خلال عرض هذه الحالات يتبين ذكر الأداة (يا) في أسلوب النداء، "وهي أكثر الأدوات استعمالا في الشعر الحماسي، ولا غرابة في ذلك فهي أم الباب والأداة التي ينادى بها القريب والبعيد، وربما كان للناحية الصوتية أثر في ذلك فالياء خفيفة في النصّ، وهي بخفتها تبدو كأنها صوت واحد لانطلاق اللسان بمدّها"[3].وسنكتفي في الحروف الأخرى بذكرها فقط دون تفصيل كما في الياء.

الهمزة:

ولقد ذُكِرَت عدة مرات في كتاب الحماسة. فقد جاءت في قول خُفاق بن ندبة:

أعباس إنّ الذي بيننا * أبى أن يجاوزَهُ أربعُ**[4]

فالهمزة في (أعباس) أداة نداء، وعباس منادى مبني على الضم في محل النصب.

وقد جاءت مكررة في قصيدة الضبّي:

أَأُبيُّ لا تَبْعَدْ، وليس بخالد * حيٌّ ومن تُصِبِ المنُون بعيدُ**

---

[1]- المصدر نفسه، ص 161.

[2]- ينظر، المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج3، ص 1036.

[3]- أحمد الصالح النهمي، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة، ص 258.

[4]- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 61.

أَأُبي إن تُصبح رهين قرارة * زَلِخِ الجوانب قَعْرُها ملحود**[1]

فقد تكررت أداة النداء الهمزة وتكرر المنادى معها، في نفس المقام ، فلم يغيّر من أسلوبه بل أسر على لفت انتباه المخاطب بذكر اسمه ، ويزول عنه كل مايشوش عنه صفاء ذهنه.

أيا:ومنها قول الأحرث بن همام الشيباني:

أيا ابنَ زيّانة إن تلقني * لا تلقني في النّعَم عازبُ**[2]

أيا: أداة نداء، ابن: منادى منصوب وهو مضاف، زيانة: مضاف إليه.

وجاء النداء بـ (أيا) للنكرة الغير مقصودة نحو قول طرفة:

أيا راكبًا إما عرضتَ فبلّغا * بني فقعس قول امرئ ناخل الصدر**[3]

أيا: أداء نداء، راكبا: منادى منصوب وعلامة نصبه تنوين الفتح.

وقد جاءت (وا) للندبة، في قول الشاعر:

أُحِبُّكُمُ ما دمت حيًّا فإن أَمُتْ * فوا كبدا مِمّن يحبكم بعدي**[4]

فوا كبدا: جاءت على أسلوب الندبة، وهي أي الندبة ضرب من النداءِ يُقصد بها التفجع على مفقود حقيقة، أو منزّلٍ منزلة المفقود أو الحسرة على المتوجع له أو إظهار الألم من المتوجع منه.[5]

(وا): أداة نداء، كبدا: منادى مبني على الضمة المقدرة لاشتغال محلها بفتحة المناسبة،

---

[1] - المصدر نفسه، ص 102.

[2] - المصدر نفسه، ص 18.

[3] - المصدر نفسه، ص 44.

[4] - المصدر السابق، ص 146.

[5] - عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية، ص 147.

وهو في محل نصب بفعل الندبة المحذوف.[1]

كما لم نجد الأدوات الأخرى مثل (هيا – آ) ولعل كما أسلفنا أن الياء قد أغنت عن الكثير من الأدوات لأنها في الحقيقة تصلح لنداء القريب والبعيد دون تعيين لكن هذا لا يعني الاستغناء عنها، ربما أن أبا تمام أراد أن يجعل من حرف النداء الياء الكفاية عن غيره.

وقد جاء النداء **المرخم** في عدة أمثلة:

أَعاذِلَ من يُرْزَأْ كحجناءَ لا يَزَلْ ***كئيبًا ويُزْهَدْ بعده في العواقب[2]

وأصلها: (يا عاذلَةُ) وهنا جاء الترخيم، تعرب على حالتين:

1/ أنها مبني على ضم الحرف المحذوف في محل النصب.

2/ أنها منادى منصوب على الحركة الأخيرة فيه.[3]

ونفسها في قول أبي وهب العبسي:

أرابعَ مهلًا بعضَ هذا وأجملي * ففي البأس ناهٍ والعزاء جميل**[4]

أرابع: أ: أداة نداء، رابعَ: منادى مبني بضم الحرف المحذوف للترخيم في محل النصب.

- والترخيم هو حذف حرف أو أكثر من المنادى، وقد خصّ إلا بالنداء دون غيره من الأحكام.[5]

كما وجدت حالات حذفت فيها الأداة:

نحو قول ودّاك بن ثميل:

1- السيد الهاشمي، القواعد الأساسية للغة العربية، ص 256.

2- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 91.

3- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص 519.

4- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 106.

5- رمضان عبد التواب، المنظور النحوي للغة العربية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994، ص 70.

رُوَيد بني شيبان بعض وعيدكم * تلاقوا غدًا خيلي على السفران**[1]

فقد حذف الشاعر أداة النداء في قوله رويدَ يا بني شيبان، فحذفها الشاعر للتركيز على المخاطب ولفت انتباهه فقدم لها بأسلوب التصغير.

يقول المرزوقي: رويدًا: تصغير إرواد وهو مصدر أرْودتُ فلانا على طريق الترخيم، وأكثر ما يجيء بتصغير الترخيم في الأعلام، وقد يُجعل رُويدًا اسمًا لأرفق... لأنه مع استعمال الرفق كفًّا عن بعض الوعيد، فكأنه لما قال أرْودوا يا بني شيبان قال: كفّوا بعض الوعيد والسخرية.[2]

وقد جمع علي جمعة عثمان ما يخص النداء، "فذكر الياء، ذكرت (24) مرة، وجاءت مقدرة (11) مرة والهمزة (3) مرات، أيا مرة واحدة، والندبة مرة واحدة والترخيم (7) مرات".[3]

وكما نجدها محذوفة في قول الأسدي:

خَلِيلَيَّ هُبّا طال ما قد رقدتُما * أجدَّكما لا تقضيان كِرَاكُما**[4]

فالنداء جاء في صدر البيت، حيث نادى خليليه ومعناه يا خليليّ انتبها فقد امتد

الفصل الثاني : الظواهر اللغوية

1- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 176.

2- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 95.

3- ينظر، علي جمعة عثمان، نظام الجملة في شعر الحماسة من حماسة أبي تمام، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، السعودية، 1986، ص 201-211. ويلاحظ عنه أنه قال أن (أيا) ذكرت مرة واحدة، بل ذكرت مرتين كما أشرنا لها في شرحنا في هذا العنصر، وكذلك قوله عدم وجود الشبه بالمضاف ونحن وجدناه في الياء كما هو مذكور (يا بؤس للحرب) ولعله سهو منه.

4- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 86.

رقادُكما.[1]

وجاء النداء بالأداة المحذوفة والمنادى متصل بالياء المتكلم.

كما في قول الصَّلتان العبدي:

بُنَيَ بدا خبءُ نَجْوَى الرّجال * فكن عند سرّك خبءَ وَالنَّجي**[2]

فالنداء في بني وحذفت الأداة هنا لقرب المنادي من المنادى، ولعلها زادت هذه الكلمة في طلب الانتباه مع التلطف، ولذا جاء بأسلوب أبوي ينضح رأفة ورحمة، فقد استغنى الشاعر عن الأداة ليعطي البيت نغمة موسيقية ولأنه يعيش موقفا شعوريًّا نحو ابنه للتوجيه والإرشاد.

ومن أحكام النداء أيضا الموجودة في الحماسة فقد وجدنا بعض الأمثلة التي حذف فيها المنادى وقد جاءت في قول العديل العجلي:

ألا يا اسْلمي ذات الدماليج والعقد * وذات الثّنايا الغر والفاحم الجعد**[3]

فالشاعر حذف المنادى في قوله يا اسلمي ونادى بعدها كناية (بذات الدماليج)، فقوله (يا اسلمي) يراد به يا هذه اسلمي، فحذف المنادى، ومعنى اسلمي: دُومي سالمة.[4]

ويمكن أن نكتفي بذكر مثال واحد في هذه النقطة، ولبيان أهميتها في جانبها البلاغي، فقد جمع الشاعر في نداء محبوبته صفات الجمال، من جمال العضد وجمال الفم حين ابتسامته وسواد الشعر، وحسن العنق والرقبة، وقد أشار إليها بكلمة (العقد).

وهنا تتجلى لنا أهمية النداء عند أبي تمام: "وإنه من أهم ما يلفت النظر في أسلوب

[1]- ينظر، المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج4، ص 619.

[2]- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 125.

[3]- المصدر نفسه، ص 72.

[4]- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج2، ص 518.

النداء عند الشاعر الحماسي هو طرائق استخدامه لهذا الأسلوب، فقد جاء على نحو مكثف في مستهل القصائد والمقطوعات"[1].

ثانيا: أدوات الربط النصي:

سنحاول هنا الحديث على بعض الأدوات التي ساهمت في اتساق وانسجام وحدات النص الشعري،إذ لا يمكن أن نتناول النص ونحكم على جودته بعيدًا عن التطرق لمدى تلاحم أجزائه وتداخلها وتماسكها.

ولذا قال الجاحظ: "وكذلك حروف الكلام، وأجزاء البيت من الشعر تراها متفقة ملساء، ولينة المعاطف سهلة، وتراها متباينة، ومتنافرة مستكرهة، تشق على اللسان وتكره، والأخرى تراها سهلة لينة... خفيفة على اللسان حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد"[2].

وهذا الكلام من الجاحظ يُحَدّدُ من خلاله أن الاتساق يكمن في تلاؤم الأصوات المشكلة للألفاظ وهي مخارج الحروف والموسيقى في عذوبتها وسهولتها، وهذا ما يتجلى في التكرار، وكذلك في تقارب وتعاقب المعاني وهذا ما نجده في العطف والتوكيد.

- **العطف**: وسيكون حديثنا على عطف النسق، كما في الفصل السابق إذ به يتم تلاحم الكلام، إذ به تظهر آليات التماسك، وحروف العطف التي تجسد الترابط وهي (الواو، الفاء، ثم، حتى، أم، أو) وهذه الحروف تعني الشركة بين المعطوف والمعطوف عليه مطلقا، أي لفظا وحكما[3]،

1- أحمد الصالح محمد النهمي، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة، ص 259.

2- عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، شرح:حسن السندوبي، دار الفكر، بيروت-لبنان، دط، دت، ص 87-88.

3- عبد العزيز علي الحربي، الشرح الميسر على ألفية ابن مالك، دار ابن حزم للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2003، ص 235.

وقد جاءت هذه الحروف بكثرة في أشعار الحماسة وخاصة الواو، وكان مجيئها على صور متعددة.

فجاء عطف اسم على اسم كقول الشاعر:

هَوَايَ مع الركب اليماني مُصْعَدٌ * جَنِيبٌ وجثماني بمكة مُوثَقُ**[1]

فقد عطف الشاعر جثمانه على هواه: أي عطف شيئا حِسّي على معنوي.

كما عطف الفعل على الفعل كما عند سَبْرَة بن عمرو:

تُحَابِي بها أكفاءنا ونُهِينُهَا * ونَشْرَبُ في أثمانها ونقامر**[2]

فعطف الفعل (نقامر) على نشرب، وهذا يحمل تعدد المعنى وتنوعه إذ به يتعدد الزمن والموقف والحالة.

وقد تم عطف الفعل الناقص على فعل ناقص آخر ليعطي صورة دلالية رائعة تحقق الترابط وتبين حُسْنَ اختيار الشاعر لألفاظه، وقد جاء هذا الفعل ليوضح صورة الزمن الطويل.

ومثالها قول رجل من بني قريع:

وإن امرءًا يُمسي ويصبح سالمًا * من الناس إلا ما جنى لَسَعِيدُ**[3]

فالفعلين (يمسي، يصبح) كلاهما من الفعلين الناقصين (أمسى، أصبح).

ومن الصور عطف الجمل وهذا النوع لابد له من دقة كبيرة حتى يكون جيد السبك قوي المعنى، ومثالها قول بعض بني فقعس:

فلا تأخذوا عقلا من القوم إنّني * أرى العار يبقى والمعاقل تذهب**[4]

1- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 12.

2- المصدر نفسه، ص 27.

3-المصدر السابق، ص 115.

4- المصدر نفسه، ص 24.

فعطف الشاعر بين جملتين اسميتين (العار يبقى) و(المعاقل تذهب)، "ولك أن ترفع معاقل على الاستئناف، ولك أن تحمله على ما قبله فتعطفه على العار".[1] وفي هذا معنى طريف فقد جاءت الجملة استئنافية وفي الوقت نفسه معطوفة مما يعطيك جمالية وحسن اللغة.

ومن الصور كذلك في عطف الجملة قول الشاعر:

إذا كان أولاد الرجال حزازة * فأنت الحلالُ الحلوُ، والبارد العذب**[2]

فعطف جملة اسمية كاملة على أختها في العجز،وكما جاء عطف أسماء الأعلام بكثرة في قول العديل:

وضيعت عَمْرًا والرَّبابَ ودارمًا * وعمرو بْنُ أُدٍّ كيف أَصْبِرُ عن وُدِّ**[3]

فذكر الشاعر عددًا من أصحابه الذين فقدهم ليصور عظم المصيبة التي ابتلي بها.

وقد جاء العطف بين أشياء مختلفة كعطف الاسم المجرور نحو قول أبا عبد بن عبدة:

إذا نحن سِرْنا بين شرقٍ ومغربٍ * تَحَرَّكَ يقظان التراب ونائمه**[4]

فوقع العطف بين لفظتي (شرق ،مغرب)، فجاء المعطوف عليه مضافا لظرف مكان ،ووقع العطف في لفظتي (يقظان ،نائمه) التي تليه الإضافة ، وقد جاءت مختلفة بين الاسم والضمير ، لتقدم لنا الثراء اللغوي الذي تحظى به تلك النصوص .

وجاء العطف المسبوق بنفي ومتعدد كما في قول سالم بن وابصة:

سَلِيمُ دواعي الصدر لا باسطا أذًى * ولا مَانعًا خيرًا ولا قائلا هُجْرًا**[5]

-1 المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 157.

-2 أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 30.

-3 المصدر نفسه، ص 74.

-4 المصدر نفسه، ص 62.

-5 المصدر السابق، ص 115.

وقد جاء العطف على النصب كما في حالة المفعول به في قول جميل:

يقولون لي أهلا وسهلا ومرحبًا * ولو ظفروا بي ساعة قتلوني**[1]

والحال: كما في قول رجل من بني كليب:

وحَنّت ناقتي طربًا وشوقًا * إلى من بالحنين تشوّقني**[2]

وهذا ما يجسد لنا ما يحققه العطف وخاصة بالواو في الوصل بين أجزاء النظم.

وهذا ما يقتضي المشاركة في اللفظ والمعنى من ناحية الإعراب (الرفع والنصب والجر) ومن ناحية الحكم فكلا منهما مشارك في المعنى.[3]

والواو هي أكثر الحروف ورودًا في أشعار الحماسة لأنها تحمل الجمع والمشاركة بين أفراد العطف[4]، وهذا ما جعلها تكون أكثر ورودًا من غيرها.

الفاء: وتفيد الترتيب والتعقيب.وهي أقل ورودًا من الواو ومن أمثلة ورودها قول ابن زيّانة:

يا لهف زيانة للحارث الصْ * ـــابح فالغانم فالآيب**[5]

فجمع الشاعر هذه الصفات استهزاءً به للدلالة على شدة التهجين، ومن جمال هذا البيت دمج بين الصفة والموصوف ولذا قال المرزوقي: "فإن قيل إذا كانت الصفة هي الموصوف

الفصل الثاني : الظواهر اللغوية

-1 المصدر نفسه، ص 36.

-2 المصدر نفسه، ص 33.

-3 ينظر، عبد الله بن صالح الفوزان، دليل السالك إلى ألفية ابن مالك، دار المسلم للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1999، ج2، ص 211.

-4 ينظر، المرادي، توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، تحقيق عبد الرحمن علي سليمان، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2001، ج4، ص 996.

-5 أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 18.

والشيء لا يُعطف على نفسه، فكيف جاز عطفُ بعض الصفاتِ على بعض؟، قلت: تغايرُ المعاني الحاصلة بها وقوة اتصال بعضها ببعض في بَابَيْ الصلة والصفة سَوَّغ ذلك في ألفاظها"[1]

وقد جاء العطف بالفاء تليها أداة نفي لتأكيد الفعل السابق لها، نحو قول عبد الله بن عنمة:

أنّا تركْنا فلم نأخذ به بدلا * عِزًّا عزيزًا وأعمامًا وأخوالا**[2]

ثم: تفيد التراخي، وقد وردت في الحماسة عشر مرات (10).[3]

ومن أمثلتها قول الشاعر:

وكم دَهِمَتْني من خطوب مُلِمّةٍ * صَبَرْتُ عليها ثم لم أَتَخَشَّع**[4]

وفائدة العطف بثم من قوله "ثم لم أتخشع، فهو إبانة الاستمرار في الصبر، وإن طالت المدة إلى أن انكشفت تلك المُلِمّات العارضة وانفرجت"[5].

وكذلك قول سليمان بن قتة العدوي:

وكانوا غياثا ثم أضحوا رزية * ألا عَظُمَت تلك الرزايا وجلّت**[6]

أراد الشاعر أن يصور الانتقال من حالة إلى أخرى، وكيف تعدى الأمر بسبب هلاكهم بعدما كانوا أهل عز فضعفوا وأصبحوا رزية على غيرهم، فما أعظم هذه الرزايا وما أجلّها، لقد بلغت مبلغًا شنيعًا، وأفترت عن البلايا افترارا قبيحًا، فيا لها من أنكاها وأقْرَحَهَا.[7]

-1 المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 110.

-2 أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 57.

-3 علي جمعة عثمان، نظام الجملة في شعر الحماسة، ص 219.

-4 أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 29.

-5 المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 190.

-6 أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 95.

-7 ينظر، المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج2، ص 679.

وهذه الأمثلة وغيرها التي استعمل فيها الشعراء العطف بـ (ثم) أفادت التعقيب وقد أرست العلاقة بين الطرفين في الأمر، فكانت المشاركة في المعنى أكثر.

أو: تفيد الشك والتخيير والإباحة وقد وردت (22) مرة في الحماسة.[1]

ومن أمثلة ورودها قول قطري بن الفجاءة:

حتى خضبتُ بما تحدَّر من دمي * أكناف سرجي أو عِنانَ لجامي**[2]

فجاءت (أو) في هذا الموضع للإباحة.

وقد جاءت بمعنى الشك في قول موسى بن جابر:

فإن وضعوا حربًا فَضَعْها وإن أبَوْا * فعرضةُ عض الحرب مِثْلُكَ أو مثلي**[3]

وتفيد معنى التخيير نحو قول جعفر بن ثعلبة الحارثي:

فقالوا لنا ثنتان لابدّ منهما * صدور رماح أشْرِعَتْ أو سلاسل**[4]

أم: وقد جاءت في الحماسة ست (06) مرات كلها متصلة بمعنى بل.[5]

نذكر منها قول حريثُ بن عنّاب:

تعالوا أفاخركم أأعيا ونقعس * إلى المجد أدنى أم عشيرةُ حاتم**[6]

فلو وصلنا الكلام لكان (أم عشيرة حاتم) أدنى إلى المجد منهم، لكنه حُذِفَ إذ كان المراد

1- علي جمعة عثمان، نظام الجملة في شعر الحماسة، ص 220.

2- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 17.

3- المصدر نفسه، ص 40.

4- المصدر نفسه، ص 12.

5- علي جمعة عثمان، نظام الجملة في شعر الحماسة، ص 220.

6- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 29.

مفهومًا، وإنما جاء على حرف الاستفهام ليُبَصَّروا ضلالتهم.[1]

ومثلها أيضا قول دريد:

فقلت أعبد الله أبكي أم الذي * له الجدَثُ الأعلى قتيلَ أبي بكر**[2]

وكذلك قول عقيل بن علفة:

ولستُ بسائل جارات بيتي * أغيّابٌ رجالكِ أم شهود**[3]

حتى: وقد جاءت بمعنى الواو في هذه النصوص ومثالها في قول الفرَّار السلمي:

وكتيبة لبَّستها بكتيبة * حتى إذا التبستْ نفضت لها يدي**[4]

فأراد الشاعر أن يعطف ويربط هذا التعالق والتداخل بين الكتائب وكثرته ليصور هذا المشهد من خلال قوله (وكتيبة لبستها بكتيبة).

وفي ختام هذه الجزئية تبين لنا كيف استطاعت أدوات العطف الربط الجيد في أجزاء النظم وتماسكها، فقد ساهمت بانسجام تلك الوحدات في معناها بعد ما كان اتساقها الخارجي جيدًا، فالتصوير أصبح متكاملا بين تلك الوحدات، ملبِّيا الغرض المنشود، والمبتغى المرجو.

التوكيد:

يُعدّ التوكيد أحد الأساليب اللغوية التي تسعى إلى توثيق المعنى وترسيخه عند المتلقي، "ولذا يحرص عليه المتكلم حتى لا يدع للسامع مجالا للشك إذا أَحسّ منه ريب أو عدم قبول

-1 المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 186.

-2 أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 81.

-3 المصدر نفسه، ص 43.

-4 المصدر نفسه، ص 22.

له، ولذا فإن التوكيد يؤتى به عند إرادة المتكلم أن يدفع غفلة السامع أو ظنه بالمتكلم الغلط"[1]، وهذا التوهم لابد من إزالته،"ولذا يضطر المتكلم إلى تأكيد كلامه، فيؤتى به لدفع توهم التجوز أو السهو"[2].

ويتباين الشعراء في استعمالهم لطرق التوكيد وذلك الأثر ناتج على تباين الأمور والمواقف والأحداث التي يود الشاعر الكشف عنها وأن يبينها ويوضح للسامع، وهنا يُلزمُ الشاعر نفسه بإيجاد أدوات التوكيد، ونحن ذاكرون في هذا الجزء أسلوب التوكيد بنوعيه اللفظي والمعنوي.

– التوكيد اللفظي:

ويكون بتكرار الاسم أو الفعل، الضمير أو الحرف ذاته أو الجملة كلها بصورتها التي هي عليها، ومن أمثلة ذلك قول جميل:

أبُوك أبُوك أَرْبَدُ غير شك * أَحَلَّل في المخازي حيث حلا**[3]

فقد أعاد الشاعر لفظة (أبوك أبوك) في مطلع القصيدة، وقد كرره تأكيدًا للؤم الأب أنه موروث، وأنه اقتداء بسلفه قد أنزل ابنهُ منزلهُ في المخازي والقبائح، حقا لا مِرْيةَ فيه.[4]

وفي قول ربيعة بن مقروم:

أخوك أخوك من تَدنو وترجو * مودته وإن دُعِيَ استجابا**[5]

---

[1]- محمد بن أحمد بن عبد الباري الأهدل، الكواكب الدرية على متممة الآجرومية، مؤسسة الكتب الثقافية، ط1، 1990، ج2، 558.

[2]- ينظر، محمود العالم المنزلي، أنوار الربيع في الصرف والنحو ، ص 160.

[3]- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 35.

[4]- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 228.

[5]- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 54.

فأخوك الثانية توكيد لفظي وكَرّرّه على وجه التوكيد، ليؤكد المعنى من الأخوة المخلصة في الود والقرب، والشفقة وتلبية الدعوة والاستجابة عند الحاجة.

وقد جاء توكيد الضمير في قول أي الطمحان:

وإني من القوم الذين هُم هُم * إذا مات منهم سَيّدٌ قام صاحبه**[1]

ومن صوره قول شَهْل بن شيبان:

ومن صور التوكيد الأخرى نجد القسم:

وكذلك في نفس القصيدة:

وكذلك في قول سنان بن الفحل:

وقد علما أن العشيرة كلها * سوى محضري من خاذلين وغُيَّب**

وقد جاء هذا النوع من التوكيد بعدة صور وسنذكر بعضها، نحو قول البعيث بن حُريث:

وقالوا قد جُنِنت فقلت كلا * وربي ما جننت وما انتشيت**[2]

وفي قول أبي كبير الهذلي:

وفائدة هذا النوع من التوكيد رفع احتمال أن يكون الكلام السابق مجاز أو سهو أو نسيان.[3]

وجاء التوكيد بالمفعول المطلق،"إذ يعد المفعول المطلق من غايته التأكيدُ ويعرف بأنه يكون مصدرًا وهو عبارة عن ما ليس خبرًا مما دل على تأكيد عامله، أو نوعه أو عدده"[4].

1- أبو العلاء المعري، شرح ديوان الحماسة، ص 1067.

2- المصدر نفسه، ص 68.

3- محمد حماسة عبد اللطيف وآخرون، النحو الأساسي، دار الفكر العربي، مصر، دط، 1997، ص 381.

4- محمد محي الدين عبد الحميد، التحفة السنية بشرح المقدمة الآجرومية، مكتبة الرسالة، القاهرة، ط1، 1989، ص 103.

والله لو لاقيته خاليا * لآب سيْفانا مع الغالب**[1]

وإذا رَمَيتَ به الفجاجَ رأيته * يهوي غوارِبها هُوِيَّ الأجدل**[2]

نحو قول ابن زيانة:

مشينا مشية الليث * غدا والليث غضبان**[3]

فيدعو الشاعر إلى الصبر عند الحرب ومواقع الموت، فهو يقول له اصبر صبرًا كبيرًا وعظيمًا في هذه المواقف الشديدة فهو يطلب منه هذا الأمر، لأهميته حذف الشاعر العامل فيه (اصبر صبرًا)، لأنه يجوز حذف العامل إذا كان نوعيًّا أو عدديًّا لقرينة دالة عليه.[4]

فقد جاء الشاعر بلفظة (وربي) للقسم لنفي ما نُسِبَ إليه وَوُسِمَ به من الجنون أو السكر جميعًا.[5]

فقد أكد الشاعر الفعل بمفعول مطلق يليه مبينا لنوع المشية وهي تدل على القوة والعزة وهذا البيت قد كرر فيه الشاعر لفظة الليث لتأكيد المعنى ولم يأتِ بضميره تفخيما وتهويلا، فقد سعوا إليهم بمشية الأسَد وهو جائع وكنى عن الجوع بالغضب، وهذا التشبيه أخرج من لا قوة له في التصوير إلى ماله قوة فيه، وقد ربط المشية بالليث لأنه في أكثر أحواله ظالم عادٍ[6].

الفصل الثاني : الظواهر اللغوية

الفصل الثاني : الظواهر اللغوية

الفصل الثاني : الظواهر اللغوية

1- المصدر نفسه ، ص 18.

2- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 14.

3- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 11.

4- مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، ص 432.

5- ينظر، المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج2، ص 420.

6- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 30.

فصبرًا في مجال الموت صبرًا * فما نيل الخلود بمستطاع**[1]

فجاء تأكيد الحسن وأنواعه بـ "كله" دلالة على الشمول والعموم.

فتأكيد الفعل بمفعول مطلق لبيان النوع، وقد أفاد هذا التأكيد في صورته البلاغية فيختار أسلوب التوكيد في مدحه، وذلك لإثبات قوة وشجاعة ممدوحه، فهم يكثرون في مدحهم للشجاعة والقوة ما يؤكدون به كلامهم من صور وأدلة تبرهن على ذلك.

فأكد الشاعر كلامه بلفظة كلها حتى لا يدع للسامع شك بانفراد بعض أو جزء من أفراد القبيلة على خلاف ما قاله ووضحه.

فأعاد الشاعر الضمير (هم، هم) للغائب ويقصد به قومه وعشيرته، فأكد انتسابه لهذه العشيرة التي لا يمكن أن تكون مبعثرة غير حريصة على جمع الشمل حالة فقدان سيدها وزعيمها، بل يوجد من يأتي مكانه ويخلفه وهذا فيه كناية على كثرة أصحاب العقول الراجحة، الذين يستطيعون أن يسوسوا قومهم.

فأسلوب القسم هو أحد أدوات التوكيد في صورته المعنوية فيه يزيح عن السامع الشك والريب.

- التوكيد المعنوي:

فقد جمع الشاعر فيه بين التأكيد والتشبيه والكناية لما يدل على قوة بديهته، والفطنة في استنباط المعاني وتكييفها حسب ما يقتضيه المقام.

وقد يحذف العامل أحيانا في المفعول المطلق ويؤكده هو كما في قول قطري بن فجاءة:

ولكنها زادت على الحسن كلّه * كمالا ومن طيب على كلّ طيب**[2]

1- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 15.

2- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 41.

وهذه الأدوات التي أتى بها الشعراء في أساليبهم "تضفي عليها دلالة تعبيرية تُعد الأكثر عمقا في السامع ذي الذائقة المباشرة في فهم التعبير الشعري"[1]، ولأن أصالة الإبداع الشعري لا تتوقف على الألفاظ المستعملة بل على الغنى والثراء اللغويَيْن الكامنين في طريقة التعبير الشعري وطبيعته، وفي العلاقات اللغوية بين الألفاظ.

الفصل الثالث

العروض و الإيقاع:

في المفضليات.

يُعدّ الإيقاع أحد الركائز المهمة في الشعر العربي؛ إذ يهتم به الشاعر من أجل أن يُطرب السامع ويلفت انتباهه لكلامه، فيختار لشعره حروفًا تؤدي المغزى، وتطرب الأذن، وكما جاء عند المرزوقي في عمود الشعر ما يسمى باختيار لذيذ الوزن إذ يقول: "وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه، على تخيّر لذيذ الوزن، الطبع واللسان... وإنما قلنا على تخير من لذيذ الوزن، لأن لذيذه يُطربُ الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائِه، كما يطربُ الفهم لصواب تركيبه، واعتدال نظمه"[1].

وقال الإمام الطاهر بن عاشور: "وقد قرن المؤلف (تخير لذيذ الوزن) بـ (التحام الأجزاء والتئامها) لأنهما من واد واحد، على أن بعض العروض في بعض الموازين لا يخلو من ثِقَل"[2].

فهذا الاهتمام بالإيقاع ليس وليد صدفة لدى النقاد وأهل العروض، بل هو أحد القواعد المهمة في الشعر، "ولابد أن يُعلم أن أول مقومات الشعر الوزن والقافية، إذ بدونهما يصبح الكلام نثرًا، فطربنا لسماع قصيدة جيدة يعتمد على فكرتها ووزنها، وقد يُدرك السامع ذو الحسّ المرهف بذوقه وشعوره أن بيتا ما من أي قصيدة فيه شيء غير طبيعي أو غير منسجم إذ ما كان هذا البيت مكسورًا، ولكن معرفة الموضع اللين الذي أدى إلى ذلك يحتاج إلى معرفة علم العروض"[3].

ويفهم من هذا أن المعرفة بعلم العروض هي التي تؤدي إلى معرفة الخطأ العروضي في النص الشعري، وهذا ما يجسد حقيقة اختيار الموسيقى الشعرية التي تستعذبها أذن السامع،

---

[1] المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 11.

[2] الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية ، ص 124.

[3] عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، السعودية، ط3، 1987، ص 9.

وهذا ما يجعل منها مواتية للشعر ومؤدية الغرض منه، ولذا تكون اللغة العروضية لغة سمعية سلسة النطق، "وجدير بالذكر أن اللغة العروضية هي اللغة المسموعة، فما يظهر في النطق يُحسب في الوزن حسابه، وإن لم يكن حرفا كالتنوين وإشباع الحركة مثلا، وما لا يظهر في النطق نهمله في الوزن"[1].

وهذه اللغة السليمة هي التي تسعى إلى تحقيق الإيقاع الشعري، فمناسبة الكلمة للمعنى ومناسبة

الحرف للغرض الشعري حقيقة تؤثر في المتلقي، فمثلا لا يصلح الحرف الهمسي في معرض القوة والشجاعة، أو الحروف الفخامة الجهورية في الغزل لأن الأصل في الغزل يناسبه الهمس، لأنه تعبير عمّا يختلج في نفس الشاعر تجاه المحبوبة، فهو يلامس شعورًا رقيقا، وحسًا مرهفا، ولذا يكون الإيقاع الموسيقي تقوم على أساسه بقية العناصر، وهي تمارس دورها البارز في جميع المستويات، خاصة إذا كانت صوتية، وهذا بدراسة الحروف والمقاطع ومناسبة المقام لها، أو صرفية من باب ملازمة الأمر وتحقيقه، فالخطأ الصرفي يعيق المعنى، ومن خلاله تضعف الموسيقى ويظهر الخلل والاضطراب لدى السامع.

فالإيقاع ليس عنصرًا محددًا، وإنما هو مجموعة متكاملة أو عدد متداخل من السمات المميزة التي تتشكل بجانب عناصر أخرى من الوزن والقافية الخارجية أحيانًا ومن اتفاقيات داخلية بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة.[2]

ولذا فإن الاهتمام بالإيقاع يعطي النص جرسًا موسيقيا عذبا يساعد على حسن التآلف وتنسيق النظم، وتلاؤم الصيغة، يكشف عن المعنى في وضوح وروعة، وكذلك الأمر

---

[1]- محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، سوريا، ط1، 2008، ص 197.

[2]- ينظر، ميساء صلاح وداي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 129.

بالعكس، فاضطراب النظم وفساد الصورة يعقد المعنى، ويزداد غموضًا[1]، فهنا قد جمع مصطفى عبد الرحمن إبراهيم بين تلاؤم التنسيق والصورة ليؤكد لنا هذا الترابط المنطقي بين أجزاء النظم، فهذه العناصر مكملة لبعضها البعض، ولا غنى عنها في النص الشعري، وليس لأحد بالغ الأهمية عن غيره ولا يُسْتغنى عنه ليسد مكانه آخر.

ومنه فالإيقاع باعتباره مجموعة من العناصر مُكونة فيما بينها جانبا موسيقيا بداية بالقافية والروي والبحر، وما يطرأ على كل واحد منهم من تغير، وما لكل واحد منهم من أهمية في هذه العملية، لأن الكلمة لا تصنع جمالا موسيقيا بمفردها، لولا تداخل تلك العناصر من اختيار الحروف المتقاربة للجرس الموسيقي، "وذلك أن الكلمات لا تمتلك موسيقى خلابة بمفردها كبعض الآلات الموسيقية بيد أن لها دلالتها المعنوية وفكرتها وعاطفتها وروحها التعبيرية، هي صورها البديعية التي تؤلف خصوصيتها الفنية في التجربة الأدبية، وربما يشكل الأساس الإيقاعي للبيت الشعري عائقا فنيًا أمام الشاعر الذي حوّل همّه إلى كسر هذا العائق والتجاوز عليه، فكان إيذانًا له أن يتساهل في جوانب لغوية ليعوض عن هذه الصرامة في الجانب الشكلي، فيلحظ أنّ قيد الوزن والقافية والإيقاع الداخلي عناصر أجازت للشاعر أن يمتد في التجاوز اللغوي في الشكل والمضمون"[2].

فجمال النظم واختيار الوزن وجودة القافية هي الأدوات الرئيسية التي تجعل من هذا النص جيدًا متماسكًا وليست الألفاظ هي التي تضع ذلك لولا قدرة الشاعر في اختيار ما يعبر به عن معانيه في أحسن صورة لفظية ومعنوية وبأداة موسيقية إيقاعية ليصنع من خلالها حسن التركيب وحسن الصوت، ولذا "فإنما حسنات هذا الشعر مردها إلى جمال النظم، وأساس النظم

1- ينظر، مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، دط، 1998، ص 157.

2- ميساء صلاح وداي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 129.

ترتيب للمعاني في النفس، يتبعه نظم الألفاظ، وكل جمال في نظم الألفاظ مرده إلى جمال نظم المعاني في النفس"[1].

والآن سنتحدث عن عناصر الإيقاع بداية بـ:

أولا:القافية .

تُعَرَّف القافية بأنها المقطع الأخير من البيت ، وهي آخر مقطع صوتي، وقد نُقل عن الخليل قوله- أي القافية-: "إنها من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع ما قبله"[2]، وجاء في كتاب أهدى السبيل: "هي الحروف التي تبدأ بمتحرك قبل أول ساكنين في آخر البيت الشعري"[3]،فهي إذا الساكن الأخير مع الذي قبله وما بينهما من متحركات مع الحركة التي تلي الساكن الثاني،وهي آخر مقطع موسيقي للبيت.

وقال الناظم أبو سعيد شعبان بن محمد القرشي الآثاري:

قـافية النظم البديع المؤتلف * في حدّها أهـــل تخـــتلف**

قيل هي النصف الأخير لا تزيدْ * وقيل بالبيت وقيل بالقصيد**

والســاكنان آخــــرًا مع ما يرد * بينهـــما إن كان ثم أو فقد**

مع ســــــابق ساكن به ابتدي * قافية بها الخليل يقتـدي**[4]

فهذا التعريف هو الذي يحدد لنا القافية، فليس شرط أن تكون الكلمة الأخيرة أو جزءٌ

1- درويش الجندي، نظرية عبد القاهر في النظم، مكتبة النهضة، مصر، دط، 1960، ص 95.

2- إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، 1991، ص 347.

3- محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، تحقيق: سعيد محمد اللحّام، عالم الكتب، ط1، 1996، ص 112.

4- أبو سعيد شعبان بن محمد القرشي الآثاري، الوجه الجميل في علم الخليل، تحقيق: هلال ناجي، عالم الكتب، دط، دت، ص 127.

منها، أو أكثر من كلمة.

وسنأتي بأمثلة عليها لبيان صورها، ففي قول الأخنس بن شهاب:

لابنة حطّان بن عوف منازل ***كما رقّش العنوان في الرّق كَاتِبُ[1]

فلو قطعنا البيت تقطيعا عروضيا وحسب تعريف القافية تكون كلمة (كَاْتِبُ) هي القافية (كَاْتِبُو) /0//0 وهنا جاءت كلمة واحدة.

أما ما يزيد عن الكلمة ففي قول راشد بن شهاب اليشكري:

أرقْتُ فلم تخدع بعيني خَدْعَةُ * ووالله ما دهري بعشق ولا سَقَمْ**[2]

فتكون (لا سقم) هي القافية.

وفي شطر الكلمة كما في قول معاوية بن مالك بن يعفر:

طَرَقَت أمامة والمزار بعيدُ * وَهْنًا وأصحابُ الرّسّ حال هجود**[3]

فكلمة (هُجُود) بعد تقطيعها (//0/0) وما يكون قافية إلا (جودو). وهذه هي صور القافية حسب ما تناولته كتب العروض.

1- نوع القافية من حيث عدد الحروف بين الساكنين:

وأما من ناحية عدد الحروف التي تكون بين الساكنين في القافية، فالأغلب فيها هو ما نظمت عليه البحور الخليلية على النحو الآتي:

- **حركة واحدة:**

وهنا تكون القافية مردوفة (بعد الروي)[4].

1- المفضل الضبي، المفضليات، ص 118.

2- المصدرنفسه، ص 173.

3- المصدر نفسه، ص 199.

4 سنتناول هذا الأمر بالتفصيل في معرض الحديث عن حروف القافية.

ومثال ذلك قول أوس بن غلفاء:

جَلَبْنا الخيل من جَنْبَيْ أريك * إلى أَجَلَى إلى ضلع الرّجام**[1]

القافية فيه (جامِ ⇐ جامي /0/0).

- **حركتان:** نحو قول عامر بن الطفيل:

ولتسألن أسماءُ وهي حَفِيّة * نصحاءها أَطُرِدْتُ أم لم أُطْرَدِ**[2]

القافية: (أُطْرَدِ ⇐ أطردي /0//0).

- **ثلاث حركات:** في قول المثقب:

حَسَنٌ قولُ (نعم) من بعد (لا) * وقبيحٌ قولُ (لا) بعد (نعم)**[3]

القافية: (بَعْدَ نَعَمْ = /0///0).

وهذه الحالة هي قليلة في المفضليات لأن أغلب الشعراء كانت قصائدهم تنتهي القافية بـ (حركة) أو (حركتين) قبل السكون الأخير، ولعل هذا يعود لقوة الجرس الموسيقي في هذين النوعين أكثر من ثلاث حركات.

وأما الحالة الرابعة وتسمى بالمتكاوس: وهو ما كان في آخره فاصلة كبرى أي ما تزيد عن ثلاث حركات أي أربع فأكثر.[4] فلم نعثر عليها في المفضليات، وهي في الأصل نادرة حتى في الشعر العربي لأنها تضعف النغم الموسيقي، ولا يكون لها إيقاع، ولا طرب في الأذن.

وقد ذكر لها السيد الهاشمي مثالا وهذا ما يدل على ندرتها يتكرر كلما ذكر هذا النوع – أي المتكاوس، وهو قول الشاعر:قد جَبُرَ الدينَ الإلهُ فجُبِرْ.

-1 المصدر السابق، ص 216.

-2 المصدر نفسه، ص 203.

-3 المصدر نفسه، ص 166.

-4 سعيد محمود عقيل، الدليل في العروض، عالم الكتب، ط1، 1999، ص 22.

القافية (هُ فجبر = ////0) أربع متحركات.[1]

2- أنواع القافية من حيث الإطلاق والتقييد:

للقافية نوعان من حيث حركة الحرف الأخير (الروي) إما أن يكون ساكنا أو متحركًا، فإذا كان ساكنا فهي القافية المقيدة وأما إن كان متحركا فهي مطلقة.

_ **المقيدة**: وكما أسلفنا وهي ما كان رويها ساكنًا.

وقد جاءت القافية المقيدة في المفضليات بالصورتين المردوفة والمجردة .

- **المقيدة المردوفة**: وقد جاءت في المفضليات ثلاث مرات، ولكل مرة يكون حرف الردف أحد حروف المد.

_ **الواو**: قول ثعلبة بن عمر

أأسماء لم تسألي عن أبيـ * ك والقوم قد كان فيهم خطوبْ**[2]

فحرف الروي (الباء) والردف، الواو.

_ **الألف**: قول السَّفّاح بن بُكَيْر:

صَلَّى على يحي وأشياعه * رَبٌّ غفورٌ وشفيعٌ مطاعْ**[3]

الروي (العين)، الردف (الألف).

_ **الياء**: قول المرقش الأصغر:

لابنة عجلانَ بالجوّ رسومْ * لم يتعفَّيْنَ والعهدُ قديمْ**[4]

---

[1]- السيد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مكتبة آداب القاهرة، دط، دت، ص 117.
وينظر كذلك: سعيد محمود عقيل، الدليل في العروض، ص 22.

[2]- المفضل الضبي، المفضليات، ص 145.

[3]-المصدر نفسه، ص 181.

[4]-المصدر نفسه، ص 141.

الروي الميم، والردف (الياء).

- **المقيدة المجردة:**

وهي ما لم يكن بها حرف ردف، أي الحرف الذي قبل الروي حرف متحرك وليس حرف مد، وقد تكون القافية مؤسسة أحيانا ، لكننا حددنا الأمر عندما يتعلق بعدم وجود الردف.

وقد جاءت هذه القافية ثمان مرات فقط، في قصائد: "المرار بن منقذ، سويد بن أبي كاهل، المرقش الأكبر (49)، (52)، (54)، المرقش الأصغر (58)، المثقب، راشد بن شهاب اليشكري (86)"[1].

ولو نظرنا إلى حركة الحرف الذي قبل الروي الساكن، فإننا نجد حالتين فقط، هما:

_ **حركة الضم**: وهي حالة واحدة في قول المرار بن منقذ:

عَجَبٌ خولةُ إذ تنكرُني * أم رأت خولةُ شيخًا قد كبُرْ**[2]

وهي الحالة الوحيدة التي يكون الضم فيها قبل الروي الساكن.

_ **حركة الفتح:**

وهي موجودة في باقي النصوص المختارة في القافية المقيدة غير المردوفة، منها قول المرقش الأكبر:

هل بالدّيار أن تجيب صممْ * لو كان رسم ناطقا كلَّمْ**[3]

فجاءت القافية مقيدة غير مردوفة وقد سبقها حرف متحرك مفتوح.

وقد أشارت مريم عبد الهادي القحطاني أثناء شرحها لهذه القصيدة أن فكرة

1- نذكر رقم المفضلية أحيانا، عندما يكون للشاعر أكثر من قصيدة، وهذا لتمييزها وتحديدها.

2- المفضل الضبي، المفضليات، ص 48.

3- المصدر نفسه، ص 135.

مهيمنة على المطلع، وهذا ينسجم مع أجواء الرثاء، كما ذكرت بعض الحروف الصوتية التي تؤدي الغرض الرثائي، مثل: الميم، العين، الباء[1].

وأما حركة السكون والكسر، فلم نعثر على مثال لها في المفضليات.

• **القافية المطلقة:** وهي ما يكون الروي فيها متحركًا، فكانت أغلب القصائد الموجودة في المفضليات، إذ بلغ عددها (119) قصيدة مطلقة، مقسمة إلى جزئين مردوفة ومجردة، وكان عدد القصائد المردوفة (61) قصيدة، والمجردة (58) قصيدة، وهذا التقارب يعطينا دلالة معينة إلى حرص المفضل على النصوص المطلقة.

وسنذكر بعض الأمثلة التي يمكن لنا من خلالها التوضيح للنماذج الموجودة، ففي القافية المطلقة المردوفة، التي كانت حركة الروي فيها:

_ **الضم**: قول شبيب بن البرصاء:

ألم تر أنّ الحيّ فرَّق بينهم * نوى يوم صحراء الغميم لجوجُ**[2]

فقد جاءت حركة الروي بالضم، ولو تأملنا في حرف الردف الذي قبل الروي الضم، نجدها قد توزعت بين الواو، الألف والياء، وكان أغلبها في الواو لمناسبته الضم، وليس بفارق كبير.

_ **الفتح**: في قول الحرث بن ظالم:

نأت سلمى وأحست عدُوٍّ * تحُثُّ إليهم القُلُصَ الصّعابَا**[3]

فالروي الباء بالفتح كانت قبله الألف ردفا، وكذلك الحال بالنسبة للفتح فقد جاءت

---

[1] ينظر، مريم عبد الهادي القحطاني، بناء القصيدة الجاهلية ووحدتها، ص 340-341.

[2] المفضل الضبي، المفضليات، ص 99.

[3] المصدر نفسه، ص 99.

حروف الردف فيه متنوعة بالألف، الواو، الياء.

ـ **الكسر**: في قول عبد الله بن سلمة الغامدي:

لمن الديار بتولع فَيَبُوس * فبياضُ رَيْطَةَ غير ذات أنيس**[1]

فحرف الروي السين كانت حركته الكسر سبق بحرف ردف مناسب له وهو الياء، فقد حاولنا أن أذكر هنا في هذه الأمثلة إلا الحرف المناسب للردف، وإلا كما أسلفنا فقد وُجِدَ في جميع الحركات (الضم، الفتح، الكسر) حروف الردف المختلفة، ونحن ذكرنا للتوضيح والتبيين.

• **القافية المطلقة المجردة**: وهي في الحقيقة تكون من متحركين فأكثر (/0//0)، (/0///0) وهنا تظهر مدى استعمال الشاعر لهذه القافية بما يناسب الغرض والموسيقى الإيقاعية، ونبدأ بحركة:

ـ **الضم**: قول الممزق

صحا من تصابيه الفؤاد المشوّقُ * وحان من الحي الجميع تفرُّقُ**[2]

فالقافية (فَرُّقُ = فَرْرُقو = /0//0)، فحركة الروي الضم والحرف الذي قبله كذلك، وقد جاءت بعض القصائد متنوعة في الحركة للحرف الذي قبل الروي بين (الضم، الفتح، والكسر، والسكون في حالة واحدة، المفضلية (21)).

ـ **الفتح**: في قول الكلحبة العُرني

فإن تنجُ منها يا حريم بن طارق * فقد تركت ما خلف ظهرك بلقعَا**[3]

1- المصدر نفسه، ص 61.

2- المصدر السابق، ص 170.

3- المصدر نفسه، ص 19.

وكذلك هنا كانت بعض النصوص مشتملة في حركة الحرف الذي قبل الروي على حركة (الضم، الفتح، الكسر)، ولم تكن أي حالة للسكون.

_ **الكسر**: في قول سنان بن أبي حارثة

قل للمُتلثّمِ، وابن هند مالك * إن كنت رائمَ عِزِّنا فاستقدِمِ**[1]

وهنا كما فعلنا في القافية المردوفة أذكر مثالا واحدًا فقط على الحركة المناسبة لحركة الروي، وأما الباقي فلا نذكره، ونكتفي بالقول أنه موجود.

القافية	عدد القصائد	المجموع
القافية التي يضم فيها حرف الروي	47	119
القافية التي يفتح فيها حرف الروي	29	
القافية التي يكسر فيها حرف الروي	43	
القافية المقيدة	11	11

وهذا التنوع في القصائد والقوافي يعطينا دلالة أخرى على مدى بُعْد نظر المفضل ومعرفته بالقواعد الموسيقية، ولذا أراد أن يختار نصوصه من جيد الأشعار بصور مختلفة في قوافيها، بين المطلقة ومقيدة، ومردوفة، والمجردة، وكذلك اختلاف حركة الروي بالنسبة للقافية المطلقة واختلاف الحركة للحرف الذي قبل الروي بالنسبة للقافية غير المردوفة.

1- المصدر نفسه، ص 192.

وهذا الجدول يوضح لنا ما كنا قد تناولناه في القافية:

القافية	النوع	الحركة / الحرف	الحرف	الأبيات	العدد
القافية المقيدة	المردوفة	حرف الذي قبل الروي			
		الواو		61	1
		الألف		92	1
		الياء		57	1
	المجردة	الحرف الذي قبل الروي			
		الضم		16	1
		الفتح		86-77-58-54-52-49-40	7
		الكسر		لا يوجد	
		السكون			
القافية المطلقة	المردوفة	حركة حرف الروي	حرف الردف		
		الضم	الواو	-115-112-104-96-63-36-34-28-26-23 123-120	12
			الألف	114-110-98-97-53-38-35	7
			الياء	119-102-69-68-18-17-6-3	8
		الفتح	الواو	125-79	2
			الألف	129-124-105-89-84	5
			الياء	128-117-43-38-10	5
		الكسر	الواو	31-22-4	3
			الألف	-101-80-75-73-64-60-51-44-11-1 118-111	12
			الياء	76-70-59-48-31-19	6
	غير المردوفة	حركة حرف الروي	حركة الحرف الذي قبله		

		الضم	الضم	130-81	2
			الفتح	126-55-37-27-9	5
			الكسر	-108-103-93-88-74-47-41-33-32-7 127	11
			السكون	21	1
		الفتح	الضم	45	1
			الفتح	121-113-91-90-82-67-29-12-2	9
			الكسر	106-85-83-71-65-56-30	7
			السكون	لا يوجد	0
		الكسر	الضم	94	1
			الفتح	116-107-99-66-62-42-20-8	8
			الكسر	100-50-24-15-5	5
			السكون	122-109-95-87-78-72-25-13	8

3- حروف القافية:

تَتَكون القافية من ستة حروف أساسية عند الخليل بن أحمد الفراهيدي واضع علم العروض، ولذا جاء نظمها في: باب أحرف القوافي:

رويّتُها تأسيسها دخيلها * وردفها خروجها ووصلها**[1]

ومن خلال هذا تُعرّف الحروف وهي: الروي، التأسيس، الدخيل، الردف، الخروج، الوصل، وهذه الحروف لا تجتمع في قافية واحدة أبدًا، ولكن تختلف بين القوافي من المردوفة إلى

1- أبو سعيد شعبان بن محمد الآثاري، الوجه الجميل في علم الخليل، ص 128.

غير المردوفة وهكذا.

-**الروي**: وهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، وتنسب إليه، فيقال رائية، ميمية، دالية...[1].

ولا يكون حرف مد أو هاء[2]، والروي :وهو مقطع صوتي يتكرر في كل القصيدة، وعليه تُبنى "وهو النغمة التي ينتهي بها البيت، ويلتزم الشاعر تكراره في الأبيات وموقعه آخر القصيدة، وسُمي بالروي لأنه مأخوذ من الرُّواء، وهو الحبل، فالروي يصل أبيات القصيدة، ويمنّعها من الاختلاط، كالحبل الذي تشد به الأمتعة"[3].

فالروي هو ذلك الحرف الذي يتكرر آخر القصيدة ليحافظ على ذلك المقطع والنغم الموسيقي، ولذا كان اهتمام الدارسين للشعر اهتمامًا كبيرًابه، ولأهميته في القصيدة إليه تنسب، فكل خلل فيه يضعف موسيقى النص.

ومن خلال دراستنا لشعر المفضليات تتجلى لنا في النصوص الاهتمام الأكبر به، بل عَكَس لنا قيمة ومتانة هذه النصوص ومدى ملاءمتها لأغراضها الشعرية، والشاعر القديم التزم وزنا واحدًا وقافية واحدة ورويًا واحدًا في القصيدة، إذ يُعد هذا من ثوابت الجودة الشعرية في النظم القديم.

وما يهمنا في هذه الدراسة الروي كونه عنصرًا إيقاعيا صوتيا، وله علاقة في كشف الدلالات التي تترجمها الكلمات من خلال نبرتها الصوتية، سواءً أكانت في الفخر، أو المدح، أو الرثاء...

ولعل الإحصاء للقصائد وحروف الروي فيها يكشف لنا مدى اهتمام المفضل

1- عبد العالم محمد القريدي، حركة القافية في الأصمعيات، ص 31.

2-السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص 109.

3-محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، ط1، 2009، ص 157.

رمقاييسه النقدية لاختيار هذه النصوص، فهو يفسر من خلالها القواعد التي جعلت هذا النص مميزًا على غيره، من باب إعجابه بالنغم والإيقاع ومن باب ملاءمة الإيقاع للغرض.

وكشف مبروك المناعي في أثناء إحصائه لحروف الروي في المفضليات وكانت كالآتي:

الحرف	عدد القصائد	أرقام القصائد المنتهية به
الميم	22	60-57-56-54-49-42-38-21-12-7-6-3 120-118-103-97-91-88-86-83-77 125
الباء	17	-72-71-61-53-41-37-23-22-18-16-4 119-115-113-105-96-90-89
الراء	17	-94-87-85-52-36-32-25-24-16-13-5 124-123-108-106-98-95
العين	15	-84-75-68-67-40-39-29-27-11-9-8-2 126-122-92
الدال	13	-104-101-93-78-69-46-44-43-28-15 129-114-107
اللام	12	-117-116-102-63-69-58-45-26-17-10 121
النون	10	128-111-112-76-66-64-48-31-30-14
القاف	6	130-81-80-70-23-1

السين	4	79-47-25-19
الفاء	4	112-74-73-50
الجيم	3	127-62-34
الهمزة	2	51-35
الحاء	2	55-33
الياء	2	65-30
التاء	1	20

فمن خلال هذا الجانب الإحصائي يتجلى لنا أن أكثر الحروف التي كانت حرف روي في المفضليات هي: (الميم، الباء، الراء، العين، الدال، اللام، النون)، فكان لها نصيب وافر من النصوص.

وقد فسر مبروك المناعي هذا الاختيار لحروف الروي وهذا الحضور المكثّف بأن لها خصائص تجعلها تفوق غيرها إذ يقول: "وأول خاصية تجمع بينها هي أن جميعها (مجهور) مما يكسبها قوة جرس تجعل وقعها أقوى من الحروف المهموسة، فيستمر ترددها في الأذن أكثر، ويتوصل رنينها فتكون أصلح من غيرها لطبع الأسماع والتمكن منها برهة من الزمن، خاصة أنها تأتي في أواخر مقاطع صوتية، ووجود خاصيات مشتركة بينها تجمع بعضها، مثل (الميم والنون) وهي صفة الخيشومية التي تجعل النطق بها تصحبه غُنّة في الخياشم تضفي عليه موسيقى خاصة

تستسيغها الأذن في الأشعار والأغاني"[1].

وكما هو معلوم أن الشعر العربي شعر غنائي، واهتمامهم به جعل أصحابه "قد اشتغلوا بإثارة العواطف، والحث على الفضائل عن تقرير الحقائق وسرد الحوادث"[2].

وهذا التفسير يؤكد لنا الاهتمام بالنغم وخاصة الروي الذي يحقق الجرس الموسيقي، لأن الشعر مرتبط ارتباطًا وثيقا بالشعور والوجدان،" ولأنه لغة العواطف والأحاسيس، وأكثر العلوم علوقا بالنفوس والأفئدة"[3].

ولذا أعطى ابن خلدون الصورة الحقيقية التي تربط الشعر بالغناء والجانب الموسيقي والبلاغي، فقال:"الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل، كل جزء منها غرضه ومقصده، كما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"[4].

وكما أسلفنا الربط بين الحرفين "أن (الميم والباء شفويان) و(النون والدال مغارزيان أسنانيان)، لكنه يقابله من حيث درجة الانفتاح، فحين يمتاز الزوج الأول بالخيشومية، والزوج الثاني بالشدة التي تجعل وقعه متميزًا هو الآخر"[5].

وهذا التّمَيُّز في الحروف يعطي النصوص نكهة رائعة وربط متماسك بين الأغراض، "فالشعر والغناء يصدران عن العاطفة والشعور ويعبران عنهما، وبواعث الغناء، والنغمات والألحان وفي الشعر موسيقى الألفاظ والأوزان"[6].

1- مبروك المناعي، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ص 71.
2- جرجي زيدان، تاريخ الآداب العربية، الأنيس موفم للنشر، الجزائر، دط، 1993، ج1، ص 87.
3- زكريا الصيام، الشعر الجاهلي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص 13.
4- ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 2004، ص 649.
5- مبروك المناعي، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ص 72.
6- زكريا الصيام، الشعر الجاهلي، ص 14.

وهذا من خلال الإحصاء تَبَين لنا تلك الحروف مدى انعكاسها على الفرد العربي وتفسير شعره وربطه بنفسيته، وإن كانت هذه التفسيرات تقريبية يقول مبروك المناعي: "غير أن هذه الملاحظات مجرد محاولة للتفسير قد تصحّ، وقد تخطئ، وقد تصح على بعض الحروف دون بعض، نقدّمها في شكل افتراضات أو قواعد تقريبية لفهم ظواهر تلفت الانتباه باطّرادها، وتواترها من الناحية الكمية أو الإحصائية ونحن ندرك أن محاولات قيس الأدب بمعطيات علمية أمر يبقى نسبيًّا"[1].

ومن خلال الإحصاء السابق يمكن الوقوف على بعض السمات البارزة التي توجد في شعر المفضليات، وتعد في مقدمتها:

1- كثرة الحروف المجهورة وقلة الحروف المهموسة، وهذا يدل على غلبة السمة البدوية، فيميل الشاعر إلى الجهر دون الهمس[2]، وما يلاحظ على الشعر من الناحية المعنوية، "أنه يدور حول معان بأفكار واضحة وبسيطة لا تكلف فيها، ولا مغالاة، ولا إغراق في الخيال أو مبالغة تخرج بها عن الواقع الذي تعبر عنه ولا تعمق في أغوار النفس الإنسانية"[3].

لأن هذا النوع من الشعر "يتم التركيز على المثل الأخلاقية للعرب، ويدور هذا التركيز حول نقيضتين لا يفارق الشعر إطارهما في الغالب، خصال ممدوحة، تمدّحت بها العرب، ومدحت بها، وخصال مذمومة نفرت منها العرب وذمت من كان عليها أو رُمي بها"[4]، وهذا النوع من الحروف يكشفه مبروك المناعي عند قيامه بتحديد أغراض الشعر في المفضليات إذ

1- مبروك المناعي، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ص 72.

2- ينظر ميساء صلاح وداي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 159.

3- عبد الحميد شيخة وآخرون، الأدب الجاهلي، دراسة ونصوص، مركز جامعة القاهرة، (دط)، 2008، ص 123.

4- جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995، ص 46.

جاء (الفخر في المقدمة، ثم الغزل، ثم الوصف)[1]، وهذه الأغراض الثلاثة تحتاج إلى تصوير حي ومباشر،إذ تجمع بين الإعجاب والعاطفة والتأمل ، وباقي الأغراض كانت بقلة.

2- افتقار شعر المفضليات إلى روي (التاء، الخاء، الذال، الزاي، الشين، الصاد، الضاد، الطاء، الظاء، الغين، الكاف، الهاء الأصلية، الواو غير المشبعة من الضم).

وهذا مما أدى إلى إعطاء صورة متنوعة للقصائد، "فإن التباين في حروف الروي وتنوعها في شعر المفضليات أدّى إلى تباين القيم الصوتية بين حروفها".[2]

-الوصل: "وهو ما جاء بعد الروي من حرف مدّ أشبعت به حركة الروي، أو هاء وَلِيَت الروي"[3].

ويحدده السيد الهاشمي إذ يقول :"الوصل هو ما يكون بعد الروي ناشئا عن إشباع الحركة في آخر الروي المطلق"[4].

وقد سمي بذلك "لأنه وصل حركة الروي أي أشبعها، أو أنه موصول به، والسبب في الوصل كونه آخر الوزن مبنيا على السكون لانقطاع الوزن عنده، وكونه تمام البيت"[5]، ويكون الوصل بأربعة أحرف وهي: "الألف والواو والياء والهاء، سواكن يتبعن ما قبلهن، والهاء الساكنة والمتحركة"[6].

وسنذكر أمثلة على ذلك دون واسع النظر والتدقيق، باعتبارها حرف ناتج عن حركة الروي ولا مزية لها في النغم، وإنما هي امتداد لصوت الروي.

1- ينظر، مبروك المناعي، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ص 87.
2- ميساء صلاح وداي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 159.
3- محمود مصطفى، أهدى السبيل إلى علمي الخليل، ص 114.
4- ينظر، السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص 109.
5- إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية، ص 352.
6- عبد العالم محمد القريدي، حركة القافية في الأصمعيات، ص 38.

الألف: قال الكلحبة العُرني

فإنْ تنْجُ منها يا خريمَ بن طارق * فقد تَرَكَتْ ما خلف ظهرك بلقعا**[1]

فحرف الروي في هذا البيت العين جاءت على الفتح، وجاءت الألف بعدها وصْلًا لها.

_ **الواو**: قال المِمَزّق

قضى لجميع الناس إذا جاء أمرهم * بأن يجنبوا أفراسهم ثم يلحقوا** [2]

الروي هنا (القاف)، والواو وصل له، وأحيانا يكون الوصل ضميرًا مثل البيت المذكور، ألا وهو إشباع الحركة المطلقة.

كما في قول الممزق في نفس قصيدته:

صحا من تصابيه الفؤاد المشَوّق * وحان من الحي الجميع تَفرَّقُ**

فلو كتبنا البيت كتابة عروضية تكون كلمة تفرّقُ = تفرْرَقو، فيصبح القاف رويًّا وهو الأصل، والواو الناجمة عن إشباع الحركة وصلا له.

_ **الياء**: قال الحاجب بن حبيب

أعلنتُ في حُبِّ جُمْلٍ أيّ إعلانِ * وقد بدا شأنُها من بعد كتمانِ**[3]

فالياء تكون عند النون كتمان (كتمان /ـي).

أو تكون حرفًا ليس ناتجا عن إشباع بل هو حرف أصلي كما في نفس القصيدة:

يرعيْنَ غِبًّا وإنْ يَقْصُرْنَ ظاهرة * بعطف كِرَامْ على ما أحدث الجاني**

فالروي فيها النون والياء حرف وصل وليست بناتجة عن إشباع هنا بل هي أصلية.

1- المفضل الضبي، المفضليات، ص 19.

2- المصدر السايق ، ص 19.

3- المصدر نفسه، ص 207.

الهاء: قال المثقب العبدي

ألا إن هندًا أمسٍ رنّ جديدها * وضَنّتْ وما كان المتاع يؤودها**[1]

فلم يخرج المفضل في قصائده على ما هو موجود في نظام الشعر بل تحرى التنوع فيها، من أجل إعطاء هذه النصوص الجيدة قيمتها التي تليق بها.

– **الردف**: "وهو حرف مد أو لين قبل الروي، وليست بينهما فاصل سواء أكان الروي مطلقا أو مقيدًا"[2].

وتسمى القافية التي بها الردف مردوفة، وقد وُجِدَ هذا في المفضليات بعدة صور (الواو– الألف– الياء).

_ **الواو**: قال المرَّار بن المنقذ:

فإنّك إن تريْ إبلا سِوَانا * ونُصْبِحُ لا تَرَيْنَ لنا لبونَا**[3]

الروي النون، والردف الواو.

_ **الألف**: قال المرقش

قُلْ لأسماءَ أنجزي الميعادا * وانظري أن تزوّدِ منكِ زادَا**[4]

الروي فيها: الدال، الوصل: الألف، الردف: الألف كذلك.

_ **الياء**: قول زَبّان بن سَيّار

وَمُجرّبُ النجدات ليس بناكل * عنهُ إذا لاقى القبيل قبيلُ**[1]

1- المصدر نفسه، ص 87.

2- إميل بديع يعقوب، المعجم المفصّل في علم العروض والقافية، ص 351.

3- المفضل الضبي، المفضليات، ص 42.

4- المصدر نفسه، ص 246.

الروي فيها اللام، الوصل هنا الياء.

وهذه الأمثلة المذكورة هنا كلها بحرف الروي المطلق أما بالنسبة للمقيد، فمثالها قول المرقش الأصغر:

لابنة عجلان إذ نحن معا * وأيٌّ حالٍ من الدّهر تدُومْ**(2)

الروي الميم وهو ساكن، والواو حرف ردف قبله مباشرة.

والناظر للنصوص الموجودة في المفضليات ليجدها، قد تنوعت في حروف الردف من حيث الحرف (الواو، الألف، الياء)، كما تنوعت أيضا في تناسب الحركة مع الحرف:

الواو= الضم، الألف = الفتح، الياء = الكسر، ونجدها أيضا مختلفة في مناسبة حرف الردف لحركة الروي.

وهذا التنوع لم يخرج عن القواعد العروضية الموجودة، بل أحيانا تفرضه الكلمة المناسبة للمقام فلا يجد الشاعر بدًّا من ذكرها، ولا يختل المعنى أو الموسيقى فيها، وهذا ما هو معروف عن الشعر العربي القديم.

– **التأسيس**: "هو ألف هاوية لا يفصلها عن الروي إلا حرف واحد متحرك"(3)، ولا يلتقي التأسيس مع الردف ،"وتكون ألف التأسيس في الكلمة التي فيها الروي أو في كلمة أخرى"(4).

وجاء في النظم:

ا

1- المصدر نفسه، ص 198.

2- المصدر نفسه، ص 141.

3- السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص 111.

4- محمود علي السمّان، العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه، دار المعارف، ط2، 1986، ص 224.

تأسيسها حرف هوائيٌ أَلِفْ * مُسَكّنُ به ابتداؤها أُلِفْ**[1]

ولا يكون التأسيس في القافية المردوفة إطلاقا، لأنه يشترط فيه أنه يكون متبوعًا بحرف غير حرف مد،

وقد جاءت ألف التأسيس في تسع عشرة (19) قصيدة من بين ستة وستين (66) قصيدة غير مردوفة.

وسنعرض أمثلة مختلفة متصلة بالتأسيس أي تكون حركة الروي متنوعة كالآتي:

_ **الضم**: قال المزرّد أخو الشماخ

صحا القلبُ عن سلمى وملَّ العواذِل * وما كاد لأْيًا حُبُّ سلمى يزايلُ**[2]

_ **الفتح**: قال رجل من بني تغلب يُلَقَّبُ بأفنون

ألا لستُ في شيء فروحًا معاويا * ولا المشفقات إذْ تَبِعْنَ الحوازيَا**[3]

_ **الكسر**: قال المرقش الأكبر

ألا بان جيراني ولستُ بعائفِ * أَدَانِ بهم صَرْفُ النّوى أم مُخالفي**[4]

فهذا التنوع في حركة الروي المتعلق بالتأسيس يعطينا حكما نقديًّا لمدى اهتمام المفضّل أثناء اختياره لجيد النصوص ما لم تخالف قواعد العروض المعروفة، التي تجسد، وتحافظ على النغم الموسيقي الذي يؤدي إلى اختيار لذيذ الوزن، ويعطي الحسن الإيقاعي للقافية.

فالقافية المؤسسة تمثل حوالي الثلث من القافية غير المردوفة بنسبة 33,7%، (19) قصيدة من بين 66 قصيدة غير مردوفة.

1- أبو سعيد شعبان بن محمد الآثاري، الوجه الجميل في علم الخليل، ص 129.

2- المفضل الضبي، المفضليات، ص 54.

3- المصدر نفسه، ص 148.

4- المصدر نفسه، ص 132.

وهذا يقدم لنا حكما نقديا عند المفضل، على الرغم من كونه ناقد متذوّق، وكذلك كانت عينه على القواعد العروضية في نصوصه من حيث التنوع، والقدرة على اختيار مجمل قواعد الشعر ، لتتجلى قدرة وبراعة الشعراء في التحكم في الآليات التعبيرية بين حسن الصوت وآداء المعنى .

– **الدخيل**: "هو الحرف الذي بين التأسيس والروي"[1].

والدخيل هو الحرف المتحرك بين الروي والتأسيس، وهو ملازم للتأسيس، "فلا يجتمع الدخيل مع الردف لأن الردف ساكن، كما لا يجتمع التأسيس والردف، وقد يجتمع ما عداهما من حروف القافية"[2].

وهنا في المفضليات كان عدد القصائد التي بها حرف الدخيل هي نفسها المؤسسة (19) قصيدة، وقد تنوع فيها حرف الدخيل من حيث الحرف، فلم يتقيد الشعراء في المفضليات بحرف واحد للدخيل في كل القصيدة بل كان متنوعًا فمثلا في قول الحرث ب ظالم:

قفا فاسمعا أخبركما إذ سألتما * مُحاربُ مولاه وثكلانُ نادم**

فأقسم لولا من تعرض دُنـــــه * لخالطه صافي الحديدة صارم**

حَسِبْتَ أبا قابوس أنّك سالم * ولمّا تصب ذَلًّا وأنفك راغم**

فإن تَكُ أذوادٌ أُصِبْنَ وصِــبْيَةٌ * فهذا ابن سلمى رأسه متفاقم**[3]

فهنا الشاعر لم يلزم نفسه بحرف واحد فجاء متعدّدًا (الدال، الراء، الغين، القاف) وهو

---

[1] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994، ص 156.

[2] محمود علي السمّان، العروض القديم، ص 224.

[3] المفضل الضبي، المفضليات، ص 175-176.

لازم لغيره: "فإن لزم هو عينه كان لزوم ما لا يلزم"[1].

وأحيانا يكرر الشاعر حرف الدخيل أكثر من مرة، وأظنه أنه على غير قصد منه، بل لاتباع المعنى والإيقاع، ومناسبة الكلمة للمقام.

كقول المرقش الأصغر:

رَمَتْكَ ابنة البكريّ عن فرْع ضالةٍ * وهُنَّ بنا خوضٌ يُخَلْنَ نعائـــــما**

صحا قلبه عنها على أن ذكـــره * إذا خطرت دارت به الأرض قائما**

تَبَصّرْ خليلي هل ترى من ضعائن * خرجْنَ سراعًا واقتعدْن المغائـــما**

تحمَّلْنَ من جوّ الوريعة بعـــــدما * تعالى النهار واجتـــزعن الصّرائما**

تحـــلّيْنَ ياقوتا وشـــذْرًا وصـــبغة * وجزعًا ظفــــاريا و دُرًّا توائـــما**

ألا يا اسلمي بالكوكب الطلق فاطما * وإن لم يكن صَرْفُ النّوى متلائما**[2]

فقد ورد حرف الدخيل (الهمزة) أحد عشرة مرة من بين ثلاثة وعشرين بيتًا، وهي القصيدة الوحيدة التي تكرر فيها الدخيل ما يقارب النصف، وهذا يدل على أن الدخيل حرف عفوي في تكراره.

– **الخروج**: "وهو حرف مَدٍّ ناتج عن إشباع حركة هاء الوصل"[3].

الفصل الثالث : العروض والإيقاع

1- سعيد بن المبارك بن دهان، الفصول في القوافي، تحقيق: محمد عبد الحميد الطويل، دار غريب، القاهرة، 2006، ص 51.

2- المفضل الضبي، المفضليات، ص 139-140.

3- محمد فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 2002، ص 106.

ويكون الخروج تابع لحركة الهاء، فيكون الواو تبعا للضم، والياء تبعًا للكسر، والألف تبعًا للفتح وهذا كله ما لم يكن قبل الهاء حرف مد، وإلا أنها تكون في هذه الحالة رويا، والإشباع الذي بعدها يكون وصلا.[1]

وقد جاءت في المفضليات خمس قصائد فقط احتوت على الخروج، وهي لـ (المثقب العبدي (28)، عوف بن الأحوص (36)، المرقش الأكبر (53)، عميرة بن جُعل (63)، بشر بن أبي خازم (96))، هذه القصائد التي احتوت على الخروج.

ولعل ما يلاحظ على هذه القصائد أن الخروج فيها كان الألف، ولم يكن غيره (الواو، الياء) وهذا لأن هاء الضمير كانت حركتها الفتح.

ومثال ذلك: قول عَميرة بن جُعَلَ

كسا الله حيّيْ تغْلبِ ابنة وائل * من اللؤم أظفارًا بطيئا نصولُهَا**[2]

اللام = هنا روي، الهاء = وصل، الألف = خروج.

وكذلك في قول بشر بن أبي خازم:

عَفَتْ من سُليمة رَامَةٌ فكثيبها * وشطّت بها عنك النّوى وشُعُوبُها**[3]

ولعل هذا يعود إلى أن المفضل لم يكن اهتمامهُ بهذا النوع من حروف القافية بقدر ما كان يهمّهُ جودة النص وصفاءهُ، ومتى كانت الكلمة خالية من الضمير الهاء تكون أقوى موسيقيا.

ومن خلال الدراسة لهذه الحروف (حروف القافية) تبين لنا أن المفضل الضبي في هذا المقياس قد أحكم اختياره فيه، وليس غريبا إذ هو عارف بأحكام العروض، وهذا الاختيار الموسيقي والتناسق بين القافية والروي والحروف الأخرى، ومهما يكن فإن هذه النصوص قد أعطت الصورة الحقيقية والمثالية للنص الرصين ، "وقد أحسن الشاعر القديم بقيمة فعالية

---

[1]- ينظر، عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1987، ص 154.

[2]- المفضل الضبي، المفضليات، ص 147.

[3]- المصدر نفسه، ص 185.

القافية، وأدرك وظيفتها في صلب الخطاب الشعري، وأثرها في المتلقي، فحافظ على التناسب المنسق لوحدات القافية وحرص على مجانبة العيوب، ومدحوا شعرهم بسلامة منها"[1].

وهذا الحكم على النصوص المختارة في المفضليات يعطيها جودة وتماسكا، وقوة إيقاع للتأثير القوي في المتلقي.

4- حركة القافية:

للقافية ست حركات هي: المجرى، والنفاذ، والحذو، والإشباع، التوجيه، الرس، وهي موجودة في حروف القافية المقيدة والمطلقة.

• **المجرى**: وهو حركة الروي المطلق –أي المتحرك- الذي يعقبه ألف، أو واو، أو ياء[2]، وهذه الحركة تكون في القافية الغير مقيدة، ومثالها:

_ **الضم**: قول الممزّق العبدي:

فلمّا أتى من دُونِها الرِّمْثُ والغَضَا * ولاحتْ لنا نارُ الفريقين تَبْرُقُ**[3]

فحرف الروي القاف، ومجراه: الضمة.

_ **الفتح**: قول معاوية بن مالك

أجَدَّ القلب من سلمى اجتنابا * وأقْصَرَ بعدما شابتْ وشابَا**[4]

الروي الباء، ومجراه :الفتحة.

_ **الكسر**: قول ثعلبة بن صُعَير

هل عند عمْرَة من بنات مسافر * ذي حاجةٍ متروّح أو باكر**[5]

1- ميساء صلاح وداي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 165.

2- السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص 133.

3- المفضل الضبي، المفضليات، ص 247.

4- المصدر نفسه، ص 200.

5- المصدر نفسه، ص 74.

الروي الراء، ومجراه: الكسر.

وهذا التنوع في حرف الروي من خلال الحركة يدل على قوة اختيار بديهية.

- **التوجيه**: حركة ما قبل الروي المقيد (الساكن)[1]، بشرط ألا يكون الردف حرف مد ،فلا يكون حركة السكون بالنسبة للردف توجيها، ويكون في القافية غير المؤسسة.

ومثال التوجيه في القافية المقيدة:

_ **الضم**: قول المرار بن منقذ

إن تريْ شيبًا فإنّي ماجدٌ * ذو بلاءِ حَسَنٍ غيرُ غُمُرْ**[2]

فحرف الروي الراء، والذي قبلها: الميم حركته الضم.

_ **الفتح**: قول سويد بن أبي كاهل

أبيض اللّوْنِ لذيذَ طَعْمُهُ * طيّب الرّيقِ إذا الريق خَدَعْ**[3]

فالروي العين ساكن، والذي قبله الدال حركتها الفتح.

_ **الكسر**: قول المرقش الأكبر

وكائنْ بِجُمْران من مُزْعف * ومِنْ رَجُل وجْهَهُ قد عُفِرْ**[4]

الروي الراء بساكن والذي قبله الفاء على الكسر.

والكسر في هذه الحالة لا يوجد في مطالع القصائد المقيدة في المفضليات، ولكنه يوجد في بعض الأبيات، وبندرة.

- **النفاذ**: حركة هاء الوصل الواقعة بعد الروي[5]، والنفاذ في المفضليات جاء كله بحركة

1- محمد فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، ص 109.

2- المفضل الضبي، المفضليات، ص 488.

3- المصدر نفسه، ص 111.

4- المصدر نفسه، ص 134.

5- عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، ص 117.

واحدة وهي الفتح، ومثالها قول عوف بن الأحوص:

وإنّي لتراك الضغينة قد بدا * ثراها من المولى فلا أستثيرها**[1]

فالهاء هنا حرف وصل وهي على الفتح.

• **الإشباع**: حركة الدخيل، وسميت إشباعًا لأن الحركة فيه صارت كالإشباع له، وذلك لزيادة المتحرك على الساكن لاعتماده بالحركة وتمكنه بها[2].

ومن خلال شعر المفضليات قد تنوع بين الحركات:

_ **الضم**: قال الحارث بن وعلة.

يذكرني بالرّحم بيني وبينه * قد كان في نهدٍ وجُرمٍ تدابُرُ**[3]

فالباء حرف دخيل جاءت بالضم، وهي نادرة جدًّا هذه الحركة.

_ **الكسر**: قول الحارث بن حلزة

قُلْتُ لعمرو حِينَ أبْصرْتُه * وقد حَبَا من دونها عالِجُ**[4]

فالروي الجيم، والردف جاء بالكسر وهي الحالة العامة في كل شعر المفضليات.

ولا توجد أي حالة في المفضليات كان الردف فيها على الفتح إطلاقا.

• **الرَّسُّ**: "وهو حركة ما قبل التأسيس"[5]، وسُمّي رَسًّا أي: من الثبات لأنها ثابتة على

1-.المفضل الضبي، المفضليات، ص 103.

2-عبد العالم محمد القريدي، حركة القافية في الأصمعيات، ص 55

3- المفضل الضبي ، المفضليات ، ص 98.

4- المصدر نفسه، ص 245.

5- محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، ص 119.

واحدة، والتأسيس لا يكون إلا أَلِفًا، ومن ثم كان الرَّسُّ من ضرورته، فهي الفتحة قبل ألفه البتة، حيث لا يكون ما قبلها مفتوحًا، وقد أُعْتُرِض عن الخليل في تحديده للرس بأنه فتحة ما قبل ألف التأسيس؛ لأنه من باب تحصيل الحاصل.[1]

يقول ثعلبة بن صغير:

هل عند عمرة من بتات مسافر ***ذي حاجة مُتروّح أو باكر [2]

فحركة الفتح في الباء من كلمة باكر هي الرّس .

• **الحذو**: "هو الحركةُ قبل الردف، وسُمّي بذلك لأن الألف لا تكونُ إلا تابعة للفتحة أو صِلَةً لها ومحتذاة على جنسها، وكذلك الواو والياء"[3].

وقد وُجِدَتْ بصور مختلفة في المفضليات:

ومثالها قول المرقش الأصغر:

لا تصطلي النار بالليل ولا * تُوقَظُ للزَّادِ بلهاءُ نؤُوم**[4]

الردف الواو، والهمزة جاءت بالضم ، وهي الحذو.

وقول المرقش الأكبر:

فاعلمي غير علم شك بأنّي * ذَاكَ وأبكي لُمصْفَدٍ أن يُفَادى**[5]

فالردف الألف، والفاء قبلها على الفتح المناسب.

---

[1] -ينظر: عبد العالم محمد القريدي، حركة القافية في شعر الأصمعيات، ص 57.

[2] المفضل الضبي، المفضليات،ص74.

[3] الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، ص 157.

[4] المفضل الضبي، المفضليات، ص 142.

[5] المصدر نفسه، ص 246.

قول زَبّان:

أَعْدَدْتَهَا لِبَنِي اللقيطة فَوْقَهَا * رُمْحِي وسيفٌ صارم وسَليلُ**[1]

الياء ردف واللام جاءت على الكسر.

وبعد تناولنا لحركات القافية من خلال القصائد الموجودة في المفضليات تبين لنا أن المفضل الضبي قد تقيد بقواعد العروض العربية، التي من خلالها تعرف القافية وتحدد وتوضح في صورتها السليمة.

ثانيا :الوزن الشعري.

إن الاهتمام البالغ بالوزن الشعري عند أصحاب الاختيارات وغيرهم غايته الحفاظ على الموسيقى والنغم ، إذ أن الإيقاع هو الركيزة الأولى في ذلك، وله علاقة وطيدة بالمعنى، "ولا يمكن الفصل بين الوزن والمعنى، ذلك أن الوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات في أن تؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، والوزن شأنه شأن الإيقاع ينبغي أن نتصوره على أنه في الكلمات ذاتها... فليس الوزن في المنبه وإنما هو في الاستجابة التي نقوم بها"[2].

وهذا العمل يلزم الشاعر حُسن اختيار الألفاظ المؤدية للإيقاع وتتناسب معه، "والشاعر قد يعمد إلى اختيار الوزن الذي يستوعب تجربته الشعرية، كما يختار القافية التي تتناسب مع تلك التجربة، سواء من حيث نوعها أو من حيث الألفاظ التي يوظفها فيها، أو من حيث الأصوات التي تشكل تلك الألفاظ"[3]، وهنا يتبيّن مدى العلاقة الرابطة بين اللفظ وبين الإيقاع، ولذا لكل وزن شعري خاصيتهُ وميزته، لأن "هذه الأبحر التي نجدها في الشعر العربي ليست سوى تحقق جزئي لإمكانيات النظام الذي تبين مع القدماء أن متتاليته التامة

---

[1] المفضل الضبي، المفضليات، ص 198.

[2] ميساء صلاح وداي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 165.

[3] محمد بن يحي، محاضرات في الأسلوبية، ص 58.

ثمانية أجزاء، ينشأ عنها التحقق ثم تسعف في سبيل إنشاء جملة التراكيب المختلفة التي لم يستعملها الشاعر العربي القديم"[1].

ونحن في هذا الموضع سنتناول الوزن الشعري، والمقصود به البحور الشعرية التي نظم عليها الشعراء قصائدهم، ونسجوا على منوالها قوالبهم الشعرية، مهتمين بالموسيقى والنغم، الذي يُوقع في أذن المتلقي طربًا، مؤديا إلى المعنى.

والوزن من الأركان الأساسية في الشعر العربي ولا يقوم إلا به، وتتمثل في البحور الشعرية التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي ، أو مايسمى بالوزن الشعري، أخص مميزات الشعر وأبينها في أسلوبه، ويقوم هذا على ترديد التفاعيل تنشأ بها الوحدة الموسيقية للقصيدة كلها[2].

ولعل نظرة متأنية في القصائد المختارة في المفضليات تُبيّن مدى اهتمام المفضل الضبي بقواعد العروض وموسيقى الشعر، فكما اهتم بالقافية والوزن في العنصرين السابقين ها هو الآن يهتم بالبحر كأداة ومقياس موسيقي لاختيار النص وردّه.

وهذا الاهتمام وليد دراية بالقواعد العروضية، ولذا جاءت نصوصه موافقة للبحور الخليلية ولم تخرج عنها، والأكثر من ذلك أنها اقتصرت على بعضها واستغنت عن البعض الآخر.

ولقد أحصى مبروك المناعي البحور المستعملة في المفضليات وقد صنفها حسب البحور الخليلية مبينًا طريقة توزيعها:[3]

البحر	عدد القصائد	أرقامها في المفضليات

[1] - إدريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها ، ص 57.

[2] - ينظر، وداد كمال إبراهيم عسيلي، مختارات المفضل الضبي، ص 237.

[3] - مبروك المناعي، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ص 94.

ر		
الطو يل	41	-64-63-56-50-47-42-41-36-34-33-32-30-23-20-17-15-12-2 -114-113-108-106-93-91-89-88-87-86-85-83-81-79-74-68-67-65 130-121-120-119
الكا مل	33	-72-71-62-55-53-51-44-28-27-25-24-21-19-14-11-9-8-5 126-122-116-112-109-107-104-103-102-100-99-96-94-82-78
الوا فر	18	-118-105-98-97-95-89-84-76-69-46-39-35-18-14-13-6-3 123
البسـ يط	16	128-125-115-111-101-80-73-70-66-60-57-43-31-26-22-4-1
المتقا رب	09	124-117-110-61-58-52-38-37-10
السر يع	05	127-92-75-54-49
الرمل	03	77-40-16
الخ فيف	03	129-59-48
المنـ سرح	02	29-07

فمن خلال هذه الإحصائية تبين لنا مدى غلبة البحر الطويل على قصائد المفضليات، فقد وصلت نسبته ما يقارب الثلث (41) قصيدة من مجموع 130 قصيدة، وهذا النظم على البحر الطويل قد اعتمدته القصائد العربية من القديم ، إذ جد فيه الشعراء الليونة والمرونة التي تتوافق مع أغراضهم التي يصورونها ، وتوظيف اللغة الشعرية بسهولة .

لذا يقول إبراهيم أنيس : "وقد نظم منه ما يقارب من ثلث الشعر العربي وإنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره"[1].

وسنذكر مثالا عن النوعين الأوليين فقط، لأن لهما الغلبة في قصائد المفضليات بل وصلت القصائد التي نُظمت على منوالها ما يزيد عن النصف (74) قصيدة.

قال عمرة بن جعل يتوعد رجلين:

فمن مُبلغ عني إيّاسًا وجندلا * أخا طارق والقول ذو نفيان**

فلا تواعداني بالسلاح فإنما * جمعتُ سلاحي هبة الحدثان**

ليـــالي إذ أنتم لرهطي أَعْبُدٌ * بِرَمَّان لما أجدب الحَرَمَـــان**

وإذ لـــتهم ذَوْدٌ وعجافٌ وصيةُ * وإذْ أنتم ليْست لـــكم غَنَمان**

وجَدَّاكُــــما عَبْدَا عُمَيْر بن عامرٍ * وأمَّاكما من قينة أخــــتان[2]**

فقد جاء هجاء الشاعر هذا مسترسلا للرجلين بمعان مختلفة وأنهما عبدان، ذو عجاف، أبناء إماء، وغيرها من ألفاظ الهجاء، وقد نسجها الشاعر على الطويل، "فقد أودع الشاعر في هذه الأبيات كل ما يمكن من القيم الصوتية، فالألفاظ تعبر عن معانيها فن متفنن في كيفية

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار العالم للملايين، دط، دت، ص 191.

2- المفضل الضبي، المفضليات، ص 148.

اختيار ألفاظه مع وزنه ليجعلها ملائمة للمعنى الذي ينبغي إيصاله"[1].

ولعل هذا يعود إلى أن تفعية البحر الطويل سهلة وهي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن * فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن**

وهذه السهولة في تفعيلاته جعلت الشعراء ينسجون عليه مختلف أغراضهم الشعرية، فقد جاءت عدة أغراض شعرية على منواله من المدح والهجاء والغزل...

ومن الكامل يقول معاوية بن مالك جمع فيها بين المدح والفخر إذ يقول:

إني أمرؤ من عصبة مشهورة * حشد لهم مجد أشم تليدُ**

ألفوا أباهم سيدًا وأعانهم ***كرم وأعمام لهم وجـــدود

إذ كل حي ثابت بأرومة * بنت العضاة لماجد وكسيد**

نعطي العشيرة حقها وحقيقها * فيها، ونغفر ذنبها ونسودُ**

وإذا تحملنا العشيرة ثقلها * قمنا به، وإذا تعود نعود**[2]

وتفعيلاته هي: متفاعلن متفاعلن متفاعلن *** متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ومن خلال هذه النظرة نستنتج:

1/ أن المفضليات قد نظمت على تسعة بحور الشعر العربي الستة عشرة، وقد نظم ما يقارب ثلثها على الطويل[3]، وهذا يعود لعدة اعتباطات من مجملها: "أن شعراء المفضليات نظموا في بحر الطويل في الفخر والمدح والرثاء، والهجاء والغزل، والوصف والشكوى، والتهديد والاعتذار، مما يعطي هذا البحر خصوصية أنه قد استوعب كل موضوعات الشعر العربي"[4].

1- ينظر، ميساء صلاح وداي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 133.

2- المفضل الضبي، المفضليات، ص 199.

3- مبروك المناعي، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي، ص 65.

4- وداد كمال إبراهيم عسيلي، مختارات المفضل الضبي، ص 238.

2 / غلبة البحور الطويلة وخاصة الأربعة الأولى (الطويل، الكامل، الوافر، البسيط)، وهي البحور الأكثر تداولا في الشعر العربي وقد نظمت على منوالها أغلب الأنماط الشعرية.

3/ مجموعة من البحور الشعرية لم تستعمل ولو مرة واحدة في المفضليات وهي:

(المديد، الهزج، الرجز، المضارع، المجتث، المتدارك والمقتضب)[1]، ولعل هذه البحور يغلب عليها طابع القصر، وعدم تأثيرها الموسيقي في اختيار الإيقاع، بقدر ما تفعله البحور الطويلة في نفس المتلقي؛ وقد توصّل مبروك المناعي إلى قناعة وهذا بعد مقارنة عمل المفضل الضبي عندما اعتمد على غلبة البحور (الطويل، الكامل، الوافر، البسيط) مع اختيارات شعرية أخرى (المعلقات، الأصمعيات، الشعر والشعراء، وطبقات ابن سلام)، إذ يقول:"تخول لنا اعتبار غلبة البحر الطويل والكامل، والبسيط، والوافر قاعدة تقريبية قد تكون عامة في الشعر العربي القديم"[2]، هذا يعود لملاءمتها للأغراض الشعرية وللجرس الموسيقي، والقدرة على التوفيق بينهما .

4/ يعود الاهتمام بالبحور الطويلة في المفضليات إلى أن القصائد المختارة في المدح والفخر والغزل والتأمل في الحياة نتيجة ألم أو نكسة عادة ما تكون على البحور الطويلة، وهي ظاهرة تقريبية.[3]

5/ العلاقة الوطيدة بين الشعر والغناء النظام الذي شاع في حياتهم، وارتبط بحياة الفرد العربي، جعلهم ينظمون قصائدهم فيها خضوعًا للطبع والحس الموسيقي، بالإضافة إلى طابع الإنشاء والغناء.[4]

1- مبروك المناعي، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي، ص 65.

2- المرجع السابق، ص 66.

3- ينظر، المرجع نفسه، ص 67.

4- ينظر، وداد كمال إبراهيم عسيلي، مختارات المفضل الضبي، ص 238.

ومنه نستنتج في ختام هذا الفصل أن التناسب بين الغرض والوزن له أهمية كبيرة في الشعر العربي، ولعل العلاقة الكبرى بين النغمات الموسيقية التي توجد في البحور الطويلة في صفاتها الصوتية كالطويل والبسيط والكامل والوافر لها ملاءمة للأغراض المتقاربة في الصفات (كالفخر والهجاء والمديح)، في حين لا تتلاءم تلك الأغراض والأوزان القصية، ولذا لم يولِ لها المفضل اهتمامًا كبيرا في قصائده، فقد ركز على الجرس الموسيقي وتلاؤم الغرض ومسايرة الركب الأول في طريقة النظم والاختيار ولم يخرج على القواعد المعتادة.

وصفوة القول ، أن التناسب بين الوزن الشعري والغرض في الشعر العربي أمر له ما يؤيده من خلال تعدد الأوزان ، وتباين السمات الصوتية لها ، واختلاف قيمها الإيقاعية ، بالمقابل تعدد الأغراض والمضامين ، وهذه العملية(التناسب)لا تخضع لقانون أومقياس معين، بحيث يختص كل غرض بوزن معين، إذ أن أغراض الشعر العربي غير متناهية الكثرة ، لذا فإن التناسب فيه أمر يتسم بالمرونة ، والدليل على ذلك أن الأوزان المتقاربة في الصفات الصوتية والقيم الإيقاعية من حيث الطول وإثارة النغمات، كالطويل والبسيط والكامل والوافر، لها القدرة في تلائم الأغراض المتقاربة في الصفات كالفخر والهجاء والمديح والحماسة، في حين لا يلائم تلك الأغراض الأوزان القصيدة كالهزج أو المقتضب ومجزوءات الأوزان.

وذلك التناسب لا يتم بعمل منطقي عند الشاعر المبدع ، فهو لا يفكر في الوزن الشعري قبل أن تنهال عليه الألفاظ إنهيالاً ، ذلك أن الشعر عنده موهبة خلقها الباري فيه ، ووهبها لمن يشاء، والشاعر حينما تجيش نفسه بهذا الفن لا أظن أن ذهنه ينشغل بالوزن والقافية أو ما سواهما من الأبعاد الإيقاعية، لكن يأتي ذلك تلقائياً فيلائم الانفعال والغرض فيكون الوزن ملائماً مع التجربة الشعرية لديه ،والوزن في ذاته صورة مجردة لا قيمة لها منفصلة عن المعنى ، وأن التناسب الذي يمكن أن يتميز به الوزن لا يمكن أن يفهم بعيداً عن التجربة

ولغة الشعر ليست كأنغام الموسيقى مجرد عناصر صوتية مجردة ، بل هي عناصر لغوية لا يفارق فيها الصوت المعنى بأي حال ، وعى ذلك لا يمكن أن تكون هنالك خصائص مسبقة للوزن ، بل يكتسب الوزن خصائصه من داخل التجربة الشعورية وما يدل على ذلك أن تنظم قصيدة متباينة الموضوعات على وزن واحد في قيمها الصوتية[1] .

ثالثا : التكرار الإيقاعي:

يعد التكرار أحد الأدوات التي تعطي اللغة جمالية إيقاعية وترددا موسيقيا يطرب الأذن عند سماعه، فمن البديهي أنّ هناك غاية معينة يرمي إلى تحقيقها ذلك الشاعر الذي يكرر تراكيب معينة، وقد تكون تلك الغاية موسيقية، حيث يجعل قصيدته تعتمد تكرار نغمات موسيقية تمنحها بعداً موسيقياً مؤثرا، .وقد تأتي استجابة لوازع نفسي أو لتأكيد معنى يراد تحقيقه في بديل عنه ... ولظاهرة التكرار إيجابيات أحياناً وسلبيات أحياناً أخرى حيث أنّ نجاح الشاعر أو فشله في عملية التكرار يتوقف على مدى عمق تجربته الشعرية ومدى قدرته على توظيف التراكيب الدالة على الغاية التي يصبو إلى تحقيقها من خلال التكرار ، في جميع صوره ، من حيث تكرار للاسم أو الفعل أو الحرف أو الضمير ، وقد يتعدى ذلك إلى تكرار الجملة كاملة [2] .

فالشاعر لم يستعمل الوحدات اللغوية المكررة لمجرد إعادة اللفظ أو العبارة ، وإنما ليشكِّل نغما إيقاعيا خاصا، وقد يكرر الشاعر حرفا أو حرفين مما يزيد قوة في النغم ، فضلا عن الجرس الموسيقي للكلمات، إذ أن اشتراك الألفاظ في بعض الحروف قد تكون له قيمته النغمية الجليلة ، تجمع بين حسن الصوت وقوة المعنى ، وتضيف إليه بلاغة الإيقاع من تأكيد وتوضيح يفسر

1- ينظر المرجع السابق، ص 138.

2- ينظر ، عبد القادر علي زروقي ،أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا لمحمود درويش ، رسالة ماجستير جامعة باتنة2012،ص39.

الموقف .

والتكرار في المفضليات قد جمع بين الإطناب الإيقاعي والجمال البلاغي ،ونحن في هذا الأمر سنذكر أمثلة لنوضح من خلالها التنوع الموجود في توظيف التكرار من ناحية الشكل (اسم ،فعل ،و ضمير ، جملة .....)، ومن ناحية الجمالية التي يقدمها في أدائه الموسيقي.

قال ذو الأصبع العدواني :

اللهُ يَعْلَمُني، والله يَعْلَمُكم * والله يجزيكم عني ويجزيني**[1]

فنرى هذا التكرار للتأكيد وقطع كل مجال للشك، فإن أصل المعنى عنده هو (الله يعلمني ويعلمكم ويجزيكم عني ويجزيني)، إلا أن الشاعر أراد أن يبين أهمية هذا الأمرَ وتعظيمه بتكرار لفظ الجلالة، وهذا ما يحمل في طياته من لين ،وفي هذا البيت ننظر لتكرار الحرف اللام08 مرات ، وكذلك الياء80 مرات، وهي من الحروف المهموسة، فكأنما الشاعر يقوم بعملية التصويراللفظي الذي يقوم فيه الصوت والأعلى الصورة مستحضراً الخيال فضلاً عن القيمة الصوتية، وربما كان للعامل النفسي أثره في تكرار معين إذا ما ارتبطت البيت في وصف معين ،وبما يدفع الشاعر الى اعادته لصوت معين والإصرار عليه. [2]

ـــ وقال سويد بن أبي كاهل:

أبيض اللون لذيذ طعمه * طيّب الرّيق إذا الريق خدع**[3]

فهنا أراد أن يبين طعم الريق وكيف يُغَيره الآراك بعد فساده."فلا يخفى الأثر الذي يلعبه الجرس من وظائف صوتية ودلالية، ومن ثم خلق شعرية للنص ، وذلك أن للجرس قيمة حسية في الألفاظ، فهو شديد الخفا، لكنه أسرع في نواحي الجمال من الشعر إلى نفوسنا على الرغم

---

[1]- المفضل الضبي ، المفضليات، ص 94 .

[2]- ينظر ميساء صلاح وداي السلامي ، لغة الشعر في المفضليات ،ص 141 .

[3]- المفضل الضبي، المفضليات.ص111

من أن الإيقاع الخارجي يُشّكل نوعاً من التناغم يعطي قيمة للألفاظ ،ولكن التلاؤم اللفظي ذاته يبقى من السمات التي تميز النصوص [1].

ومن أحسن الصور التي جاء فيها التكرار للكلمات : وكثيرا ما كان الشاعر الجاهلي يسعى إلى تحقيق التكرار الصوتي بوسائل عديدة، كتكرار كلمات أو حروف أو توالي حركات بعينها أو يجمع بين شكل وآخر في البيت ا لشعري الواحد لتوفير إيقاع موسيقي عن طريق هذا التكرار.

ومثاله في قول مثقب العبدي الرمل

لا تقولـــــن، إذا لـــم ترِد ***أن تُتِمَّ الوعـــد في شيء" نعم"

حَسَنٌ قول" نعم "من بعد "لا ***وقبيح قول" لا "بعـــد" نعـــم"

إن" لا "بعد" نعم " فاحشــة ***فب" لا "فابدأ إذا خفت الندم

وإذا قلت " نعم " فاصبر لـها ***بنجاز الوعد إن الخـــلف ذم

واعلم أنّ الذّم نقصٌ للفــتى * ومتى لا يتَّــق الذّم يُـــــذم**[2]

ومن أنواع التكرار الفعل في المفضليات قول عوف بن الأحوص:

فلا تسأليني واسألي عن خليقتي * إذا ردّ عافي القِدْر من يستعيرها**[3]

فقد أعاد الشاعر الفعل ذاتَه كتأكيد لما نفاه قبله، كما أن تقديم ذكر المحدث عنه بفعل آكد لإثبات ذلك الفعل له.[4]

1- ينظر ميساء صلاح وداي السلامي ، لغة الشعر في المفضليات ،ص 144 .

2- المفضل الضبي، المفضليات.ص 166، وينظر أحمد حساني ، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي ،أطروحة دكتوراة جامعة الجزائر ،2006،ص 122.

3 -المصدر نفسه ،ص103

4- ينظر، ميساء صلاح وادي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 75.

وكذلك ما قاله عوف بن عطية:

فأبلغ رياحًا على نأيها * وأبلغ بني دارم والحمارا**[1]

فأكد الشاعر طلبه بتكرار الفعل أبلغ للتأكيد على السامع أو المتلقي من إبلاغ طلبه لريحانة.

وقال ذو الأصبع العدواني:

يا من لقـــــلب شديد الهم محزون * أمسى تَذَكّر رَيَّا أم هــارون**

أمسى تذكرها من بعدِ ما شحطت * والدهر ذو غلظة حينا وذو لين**[2]

فالشاعر كرر الفعل أمسى للدلالة على شدة همّه، وطول الزمن وبعد الفراق، كما نسجل تكرار لفظ الجلالة،وجاء التكرار في المثالين السابقين (أبلغ) فعل أمر ، و(أمسى) فعل ماض ناقص، بنفس الحركات والحروف ،وعلى الرغم من اختلاف الزمن إلا أن جمالية الإيقاع بقيت ثابتة ،لأن "الكلمة تتمتع بإيقاع خاص له تأثيره في الخطاب الشعري، وهو ما يعرف بالجرس اللّفظي، فإذا كان تكرار الحرف وترديده في اللّفظة الواحدة يكسبها نغماً وجرساً ينعكسان على الحركة الإيقاعية للقصيدة فإن تكرار اللّفظة في التركيب اللّغوي لا يمنحها النغم فحسب، إنما الامتداد والاستمرارية والتنامي في قالب انفعالي متصاعد جراء تكرار العنصر الواحد". [3]

كما نجد تكرار الذات وهو اسم المنادى المعلوم:

كقول المرقش الأصغر:

أفاطم إن الحب يعفو عن القِلى * ويجشمُ إذا العرضِ الكريم المجاشما**

ألا يا اسلمي بالكوكب الطلق فاطما * وإن لم يكن صرف النوى متلائما**

---

[1] -المفضل الضبي، المفضليات، ص 235.

[2] - المصدر نفسه، ص 94-95.

[3] - عبد القادر علي زروقي ،أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا ،ص 54.

ألا يا اسلمي ثم اعلمي أن حاجتي * إليك فردّي من نوالك فاطـــــــما**

أفاطم لو أن النــــــــساء ببلدة * وأنت بأخرى لاتبعتك هائـــــما[1]**

فلو نظرنا إلى هذه الأبيات لوجدنا تكرار اسم فاطمة أربع مرات، مما يدل على تعلق الشاعر بمحبوبته، فقد أفاد التكرار الذي جاء به الشاعر تصويرًا ونقلا لحالته النفسية ونقل تجربته الشعرية وترجمتها ترجمة صادقة متطلعا لأن يخلق عالمِا متجددًا يأمل فيه بأن يلقى محبوبته. ولذا فإن الشاعر قد عمد إلى تكرار ألفاظ معينة لخدمة الجرس الصوتي والنغم الموسيقي، بما يزيد من تناسب الأصوات في شعره فتتمايز الألوان الصوتية في ألفاظه[2].

ونجد في التكرار توكيد للصفة كقول الأسود بن يعفر:

لما رأتْ أنَّ شيب المرء شاملةُ * بعد الشباب وكان الشيب مسؤوما**

صَدّق وقالت: أرى شيبًا تَفَرَّعه * إنّ الشباب الذي يعلو الجراثيما[3]**

لقد بقي الشاعر يركز على تقرير حاله وهو الشيب، وما أصابه من نفرة عنه بسبب كبره وتغير لون شعره، ولعل هذه المحبوبة للشاعر وإن كانت لم تلبِّ له طلبه "إلا أنها مصونة في نظره.. ومن المؤكد أن المرأة الحرة لم تكن ممتهنة عندهم، بل كانت في المكان المصون، فكأن الشاعر يستلهمها شعره، ولذلك كان يضعه في صدر قصيدته"[4].

وكذلك نجد التكرار في العبارة أو الجملة:

قال ذو الأصبع العدواني:

---

[1]- المفضل الضبي،المفضليات، ص 140.

[2]- ينظر، ميساء صلاح وادي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 144.

[3]- المفضل الضبي، المفضليات، ص 237.

[4]- شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، ط22، دت، ص 214.

فإن علمتم سبيل الرّشد فانطلقوا * وإن جهلتم سبيل الرشد فأْتُوني**(1)

فأكد الشاعر هذه الجملة (سبيل الرشد) لغاية وحاجة في نفسه، فهو يريد منهم اتباع سبيل الحق وعدم الحيد عنه، وأما إذا خفتم الزيغ عنه فأرجعوا له يدلكم عليه، فهذه من باب الوصايا، وهنا نجد الشاعر قد استعمل لغة سهلة "بأسلوب عرض جميل وتسجيل له وسائله الخاصة فخصوصية اللغة مقوم أساسي من طبيعة أصيلة من الخير للفن أن تظل قائمة"(2).

فهذا هو حسن الاختيار فاللفظ المناسب في موضعه من أجل تأدية المعنى بصورة بليغة مؤثرة في المتلقي، وغايتها عدم تشتت ذهنه أو التشويش عليه.

وقول سويد بن أبي كاهل:

نعَمٌ لله فيباركها * وصنيعُ اللهِ، واللهِ صنع**(3)

فقد أكد المصدر بفعله وهذا عندما قال (صنيع)، (صنع)

والعلاقة بين الكلمة والشيء علاقة معقدة تتجاوز فيها الكلمة مستوى الدلالة مستوى العلاقة داخل تشكيل لغوي متميز بفاعلية سياقية يمنحها تعددًا في الدلالة وثراء في الإشارة، فتتمكن الكلمة داخل سياقها من الاستيعاب، وهنا تتجلى حقيقة التأثر بالقرآن الكريم والحديث الشريف عند المخضرمين.

وأما ما وقع من تكرار الضمير فجاء في قول عوف بن عطية:

لها شعبٌ كإياد الغبيـ * ـط فَضَّضَ عنها البناة الشجارا**

1- المفضل الضبي، المفضليات، ص 96.

2- يوسف حسين، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث،دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع،ط2،دت، ص 243.

3- المفضل الضبي، المفضليات، ص 115.

لها رُسْغٌ مُكرَبٌ أَيّدُ * فلا العظم واه ولا العرق فارا**

لها حافرٌ مثل قَعْب الوليد * يتخذ الفأر فيه مغارا**

لها كفلٌ مثلُ متنِ الطِّرا * ف مَدَّدَ فيه البناةُ الجتارا[1]**

فقد كرر الضمير في مطلع هذه الأبيات وهم في معرض الوصف، ليجمع بين الإيقاع وربط المعاني بالمصوف ، ولذلك نجده يعيد الصفات للضمير ،في حالة موسيقية دائرية .

وكذلك في قول أويس بن غلفاء:

هم مَنُّوا عليك فلم تُثبهم * فتيلا غير شتمٍ أو خصام**

وهم تركوك أسلح من حُبارى * رأَتْ صقرًا وأشرد من نعام**

وهم ضربوك ذات الرّأس حتى * بدت أمُّ الدِّماغ من العظام[2]**

فهنا الشاعر أتى الضمير (هم) في معرض المدح بما قدمه قومه لهذا الرجل من بني تميم فجاء تكرار الضمير تأكيدًا وتذكير بصنيع قوم الشاعر.

وقول المرار بن منقذ في آخر قصيدته:

وهي دائي، وشفائي عندها * مَنَعَتْهُ فهو ملويٌّ عسرْ**

وهي لو يقتلها بي إخوتي * أدرك الطالبُ منهم وظفر[3].**

وقد جاء التكرار في عدة ضمائر، لما يبين أهمية المتحدث عنه سواء أكان مخاطبا أو غائبا، "فالقصيدة تستمد حيويتها الإيقاعية من خلال الحركة الصوتية للكلمة، إذا وُضعت موضع المحور البصري وذلك من خلال التكرار، إذ يشعر المتلقي بجمال الكلمة على ثلاث

1- المصدر السابق، ص 234.

2- المصدر نفسه، ص 217.

3- المصدر نفسه، ص 45.

محاور مميزة التماثلات الخطية، والمحور النطقي من خلال التماثل في المخرج، والمحور الصوتي وهو الأهم، وهذا .فإذا ويُتبع من خلال تطابق الحركات الصوتية في الشعر بالنغم المركوز في الخامة المبدعة للمتلقي وتلاحم اللّفظ في إطار السياق العام للخطاب الشعري[1] .

ومنه نستخلص أن التكرار في نصوص المفضليات قد ساهم بقسط كبير في التحريك الموسيقي لوحدات النص ، وقد استعمله الشعراء حسب ماتقتضيه المواقف والمواضع ، وهذا ماجعلهم يختلفون في استعمالاته ، فتراهم يركزون على أحرف ويربطون عمقها الصوتي بالإحساس أو الانعكاس النفسي ، نحو تكرار الحروف المهموسة عند الغزل والمجهورة في المدح والفخر ، وكذلك قد يستعين الشاعر بتكرار الكلمة مرات عدة سواء أكانت اسما أو فعلا كما لاحظنا عند الندا ، فيكون التكرار يحمل حالة شعورية يغذيها الإيقاع ، أو يضطر الشاعر ليكرر العبارة والجملة كاملة في صورة من التأكيد لفتت الانتباه مع حسن الاختيار بين الموسيقى والمعنى

[1] - عبد القادر علي زروقي ،أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا ،ص 59.

في الحماسة.

سننطلق في هذا الباب من مقولة "المرزوقي" في شرحه لـ (ديوان الحماسة) عندما تطرّق لعمود الشعر فقال: "وعيار التحام أجزاء النّظم والتئامه على تخيّر من لذيذ الوزن؛ لأنّ لذيذه يَطْرَبُ الطّبع لإيقاعه ويمازجه بصفائه كما يَطْرَبُ الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه"[1]. فنسعى لبيان كيف اختار "أبو تمّام" نصوصه،وإلى أيّ مدى وُفِّقَ في اختياراته، ولا عجب إذ أنّه يُعدُّ من دعاة التجديد واهتمامه بالبديع سَيُكْسِبُهُ أذنًا موسيقيّة تتذوّق الشعر من خلال النّغم.

ولذا يقول "إبراهيم أنيس": "والكلام الموزون ذو النّغم الموسيقي يثير فينا انتباهًا عجيبًا وذلك لما فيه من توقّع لمقاطع خاصّة تنسجم مع ما نسمع لتتكوّن منها جميعًا تلك السلسلة المتّصلة الحلقات الّتي لا تَنْبُو إحدى حلقاتها عن مقاييس أخرى"[2].

فالنصّ الجيّد المحكم في اختيار ألفاظه التي تناسب الغرض والبحر ستكون جيّدة لذيذة الوزن مُطربَة للأذن.

ولعلّنا سنسير كما فعلنا مع المفضّليات بالحديث عن القافية ثمّ البحور، ولا نعيد التكرار للتّعاريف السّابقة بل ستكون العمليّة إسقاطيّة منذ البداية.

أولا :القافية.

معلوم أنّ حدّ القافية من كلّ وزن هي آخر مقطع منها أو ما كان بين السّاكنين الأخيرين والحركة التي تلي السّكون الثّاني وتكمن وظيفتها الإيقاعيّة بوصفها عنصرًا مكمّلًا للمعنى فهي تمثّل هيكلًا ثابتًا في النصّ الشعري فهي لا تقتصر على المجال الصّوتي فقط، فهي ليست جرسًا موسيقيًّا؛ إنّما هي معنًى قبل كلّ شيء، وعلى الشّاعر ألّا يفصل بين الصّوت

---

[1]- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 11.

[2]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 10.

والدّلالة؛ لأنّ هذا الفصل قد يُخِلُّ بتلك العلاقة، وكلّما كان الوقع جيّدًا كان التأثير أقوى.[1]

ولذا نجد المرزوقي يربطها بالمعنى في (مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لامنافرة بينهما)، يقول الطاهر بن عاشور :"أي أن يكون غرض الشاعر من البيت وألفاظه،يستدعيان الكلمة التي تقع قافية له استدعاء شديدا ، أي قوي المناسبة ،حتى تجيء كلمة القافية كالموعود المنتظر ،فلاتكون مغتصبة متكلفة الوضع في مكانها "[2].

وكشف المرزوقي قيمة الربط بين اللفظ والقافية لتحديد ضوابطه، فعيار هذا العنصر طول الدربة ودوام المدارسة، فإذا حكما بحسن التباس بعضها ببعض لا جفاء في خلالها ولا نُبُوَّ ولا زيادة فيها ولا قصور، وكان اللفظ مقسوما على رتب المعاني: قد جُعل الأخص للأخص والأَخَسُّ للأخَسِّ فهو البريء من العيب، وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر، يَتَشَوَّفُها المعنى بحقه واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرها مجتلبة لمستغن عنها.

ومما يحقق (مشاكلة اللفظ للمعنى) طول الدربة ودوام المدارسة، أي أن كثرة النظر في قول الآخر والتمرس فيه وبه يخلق في المقلد قدرة على التعبير الشعري المتناسب، ومن هذا كان شرف المعنى وصحته عند المرزوقي متصلاً بمدى موافقته لما يرتضيه الجميع، كونه الأنموذج الأفضل، والشريف من المعنى هو المتصف بالصحة والصواب إبعاداً له عن الخطأ الذي لا يمكن تبريره عند النظر في ما عليه الواقع الحاضر أو التاريخي، فالمعنى ينبغي أن يكون شريفاً في مناسبته لمقتضى الحال من خلال أنك إذا مدحت قصدت أنبل الصفات وأعلاها، وإذا تغزلت أسبغت أجمل السمات وأحلاها، وإذا فخرت أظهرت أعلى الفضائل وأسماها، وإذا هجوت نبشت عن أقسى المساوئ وأقصاها وهكذا وكذلك ينبغي أن يكون المعنى متصفاً بالشرف صحيحاً عند قياسه إلى الواقع الذي يصدر عن تصويره.

وبعبارة أخرى نقول أن مشاكلة اللفظ للمعنى أقرب إلى اصطلاح (المساواة)، أي أن

1- ينظر، علي عبود خضير، اختيارات أبي تمام في حماسته، ص 41، 42.

2- الطاهر بن عاشور ، شرح المقدمة الأدبية ،ص128

يكون اللفظ على قدر المعنى(1).

ومما يوافق هذا العيار من الحماسة قول مسلم بن الوليد يرثي امرأته:

حنين ويأس كيف يجتمعان * مَقيلاهما في القلب مختلفان**

غدت والثرى أولى بها من وليها * إلى منزل ناءٍ لعينك دان**

فلا وِجْدٌ حتى تنزف العين ماءها * وتعترف الأحشاء للخفقان**(2).

فإذا تأملنا ألفاظ هذه الأبيات وجدناها تنطوي على حرارة الأسى ولوعة الوجد ومرارة البعاد؛ فمن أول لفظة يعتري القارئ شعور بالحزن يشارك به الشاعر على من أصابه من فقد أحبته من قوة تأثير ألفاظ النص في متلقيها، وهذا ما يطلبه النقاد في ألفاظ الرثاء بل يلزموا توفر هذه الخاصية فيها.

وعلى هذا الأسلوب وبهذه القوة العاطفية التأثيرية للألفاظ جاءت أغلب المراثي في ديوان الحماسة، وإن كان هناك تفاوتا في قوة التأثير اللفظي ما بين المراثي فقد يخبو في قصيدة ويتوقد في أخرى إلا أنه يبقى صفة ملازمة لجميع قصائد الرثاء.

1- الحركة من حيث عدد الحروف بين الساكنين

وفي أوّل نقطة سنقدم وصفا مجملا عن القافية من ناحية التّنوّع في عدد الحركات:

- **حركة واحدة:** بين السّاكنين (/0/0)، نحو قول "مالك بن أسماء":

لَوْ كُنْتُ أَحْمِلُ خَمْرًا يَوْمَ زُرْتُكُمُ * لَمْ يُنْكِرِ الْكَلْبُ أَنِّي صَاحِبُ الدَّارِ**[3]

فالقافية هنا هي (دَاْرِيْ): (/0/0) وهي موجودة بكثرة في قصائد الحماسة، ومتنوّعة حسب الأبواب (الأغراض)، فهذا المثال في باب الهجاء ونذكر مثالا آخر في باب الأضياف نحو قول الشّاعر:

1- المرزوقي ،شرح ديوان الحماسة،ج 2 ، ص664.

2- أبو تمام ، ديوان الحماسة ، ص 93.

3- المصدر نفسه، ص 167.

وَمُسْتَنْبِحٌ قَالَ الصَّدَى مِثْلَ قَوْلِهِ * حَضَأْتُ لَهُ نَارًا لَهَا حَطَبٌ جَزْلُ**[1]

- **حركتان:**

نحو قول "البراء بن ربعي الفقعسي" في المراثي:

أَبَعْدَ بَنِي أُمِّي الّذِينَ تَتَابَعُوا * أُرَجِّي الحَيَاةَ أَمْ مِنَ الْمَوْتِ أَجْزَعُ**[2]

فالقافية هنا (أَجْزَعُ -وْ-) = (/0//0).

وكذلك قول "عمر بن أبي ربيعة" في النسيب:

وَلَمَّا تَفَاوَضْنَا الحَدِيثَ وَأَسْفَرَتْ * وُجُوهٌ زَهَاهَا الحُسْنُ أَنْ تَتَقَنَّعَا**[3]

وكذلك نجدها في المراثي عند قول "عمْرة الخثعميّة":

لَقَدْ زَعَمُوا أَنِّ جَزِعْتُ عَلَيْهِمَا * وَهَلْ جَزَعٌ أَنْ قُلْتُ وَا بِأَبَاهُمَا**[4]

قال المرزوقي (بأباهما) أرادت بِأَبِي هُمَا، ففرَّ من الكسرة وبعدها ياء إلى الفتحة فانقلبت ألفًا.[5]

وقد علّق "علي عبّود خضير" عن هذه المرثيّة وكيف استطاعت أن تعطي صورة ذوقيّة راقية جمعت ارتباط اللفظ بالقافية بقوله: "فقد استطاعت الشّاعرة أن توظّف القافية للتّعبير عن حالتها النفسيّة، وتفصح عن مدى تعلّقها بولديها وحرقتها على فراقهما، ولذلك نراها جعلت نهاية كلّ بيت (هما) وقد تردّده في البيت الواحد أكثر من مرّة توكيدًا لبقائهما داخل نفسها وقلبها، فجاءت القافية نغمًا قد جمع بين الألفاظ والصّورة"[6].

---

[1]- المصدر نفسه، ص 172.

[2]- المصدر نفسه، ص 83.

[3]- المصدر السابق، ص 130.

[4]- المصدر نفسه، ص 108.

[5]- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج2، ص 758.

[6]- علي عبود خضير، اختيارات أبي تمّام في حماسته، ص 42.

ثلاث متحرّكات:

ولعلّ هذه الحالة تكون أقلّ من سابقتين لأنّ الأصل في هذا النّوع لا يوجد في تفعيلة البحور الشعرية في صورتها الثابتة، وإنّما تقع بعدما يحدث لها طارئ، ولهذا لا ضَرْوَ أن تكون أقلّ من الحالتين السّابقتين وهما يوجدان في البحور الشّعرية بصفة لازمة.

ونذكر من أمثلة ذلك قول "زياد بن حَمَلْ":

لَا حَبَّذَا أَنْتِ يَا صَنْعَاءُ مِنْ بَلَدٍ * وَلَا شعوبٌ هَوَى جنّي وَلَا نُقُمُ**[1]

فجاءت القافية بثلاثة أحرف (لَاْ نُقُمُ -وْ-) = (0///0/).

فهذا التّنوّع في القافية من ناحية المتحرّكات هو وليد انعكاس نفسي كمطاوعة الشّاعر لحالته بين الاضطراب والانسياب؛ لذا يقول "أحمد صالح النهمي": "أنّ الأوزان الشّعريّة أدوات موسيقيّة تتّسع للتّعبير عن العواطف المتناقضة والمختلفة في آن واحد، فالشّاعر يستطيع أن يخرج من البحر الواحد أنغامًا موسيقيّة مختلفة تتنوّع بتنوّع عواطفه وأحاسيسه، وذلك بفعل اختلاف الألفاظ اللّغويّة المستخدمة والحروف الّتي يتكوّن منها كلّ لفظ، وانتظام هذه الحروف وتواليها في مقاطع لا تعتمد على تقطيعات وزن البحر فهي تستمد نغماتها من طبيعة العلاقات الخاصّة بين مستويات بناء النص الشّعري وما تصدره ألفاظها من تلوين صوتي"[2].

2- أنواع القافية من حيث الإطلاق والتقييد:

القافية جاءت بصورتين في الحماسة ولعلّ صورة الإطلاق كانت أكثر من المقيّدة؛ وهذا يعود —حسب فهمنا- إلى دعوة الشّاعر التجديديّة والتحرّر من القيود، فكانت صورة الإطلاق بكثرة، وكما تعطي القافية المطلقة نغمًا موسيقيًّا أعذب في أذن السّامع، فهي

1- أبو تمّام، ديوان الحماسة، ص 149.

2- أحمد صالح النهمي، الخصائص الأسلوبيّة في شعر الحماسة، ص 56.

متحرّرة بطول وامتداد الصّوت خلاف المقيّدة التي يظهر فيها التّوقّف التّام.

- **القافية المقيّدة:** وهي كما سبق التّعريف بها ما كان حرف الرّوي فيها ساكنًا.

- **القافية المردوفة:** وقد جاءت في الحماسة مرّتين فقط.

- **الألف** :في قول "إياس بن الأرتّ":

كَأَنَّ مَرْعَى أُمُّكُمْ إِذْ بَدَتْ * عَقْرَبَةٌ يَكُومُهَا عُقْرُبَانْ**[1]

- **الياء:** في قول "الخنساء":

دَلَّ عَلَى مَعْرُوفِهِ وَجْهُهُ * بُورِكَ هَذَا هَادِيًا مِنْ دَلِيلْ**[2]

وقد وجدنا هذين المثالين فقط مع ندرة كاملة في هذا الجانب –ولعلّ ذلك لصعوبة هذا النوع وتعقيد القيد فيه، ويقول "إبراهيم أنيس": "هذا النّوع من القافية قليل الشّيوع في الشّعر العربي لا يكاد يتجاوز 10%"[3]، وهذا لو أضفنا إليه القافية غير المردوفة وتبقى النسبة ضئيلة جدًّا.

- **القافية الغير مردوفة:**

وقد جاءت هذه القافية بثلاث صور فقط واختفت غير المردوفة يسبقها سكون، وجاءت الحالات الأخرى بصور مختلفة كمًّا وكيفًا، من خلال الحركة الّتي تسبق الرّوي.

- **الضّمّ:** وجاءت هذه الحالة ثلاث مرّات، نحو قول "أوس بن حنباء":

إِذَا الْمَرْءُ أَوْلَاكَ الْهَوَانَ فَأَوْلِهِ * هَوَانًا وَإِنْ كَانَتْ قَرِيبًا أَوَاصِرُهْ**[4]

- **الفتح:** وهذا أكثرها شيوعًا وحضورًا بـ 19 مرّة، نحو قول "حُمَيد الأرقط":

قَدْ أَغْتَدِي وَالصُّبْحُ مُحْمَرُّ الطُّرَرْ * وَاللَّيْلُ يَحْدُوهُ تباشيرُ السَّحَرْ**[1]

---

[1] أبو تمّام، ديوان الحماسة، ص 160.

[2] المصدر نفسه، ص 202.

[3] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 258.

[4] أبو تمّام، ديوان الحماسة، ص 64.

الكسر: وجاءت هذه الحالة أربع مرّات فقط في نصوص الحماسة، نحو قول الشّاعر:

قَامَتْ تَمَطَّى وَالْقَمِيصُ مُنْخَرِقْ * فَصَادَفَ الْخَرْقُ مَكَانًا قَدْ حُلِقْ**(2)

وفي الجدول الآتي صورة توضيحيّة للقصائد الّتي جاءت مقيّدة بنوعيها المردوفة وغير مردوفة.

القافية المقيدة	المردوفة	الحرف الّذي قبل الرّوي	
		الواو	/
		الألف	621
		الياء	815
	المجرّدة	حركة الحرف الّذي قبل الرّوي	
		الضم	230 – 218 – 142
		الفتح	-349-310-282-260-227-187-179-119-88-80-67 .836-828-768-737-688-397-396-354
		الكسر	.851-453-208-144
		السّكون	/

– القافية المطلقة:

وهذه القافية كان لها الحظّ الأوفر في ديوان الحماسة، حيث جاءت هذه القصائد في حوالي 854 قصيدة ومقطوعة على اختلاف حالاتها بين مردوفة وغير مردوفة، وهنا سنذكر بعض الأمثلة لهذه الأنواع من باب بيان ذلك التنوّع وكيف استطاع "أبو تمّام" أن يختار هذا الكمّ من القصائد على هذا النحو من القوافي.

- **القافية المطلقة المردوفة:**

وسنقتصر على مثال لكل نوع من أنواع حرف الردف، بل على حركة حرف الرّوي المطلق، كما فعلنا في السّابق والمتعلّق بالمفضّليّات ، وتركنا التّفصيل فيها للجدول الذي يلي هذه الأمثلة، سعيا منا للتوافق بين حركة الرّوي بالحرف الردف:

(1) المصدر نفسه، ص 210.

(2) المصدر نفسه، ص 210.

الضم:

نحو قول الشّاعر:

فَلَسْتُ بِنَازِلٍ إِلَّا أَلَمَّتْ * بِرَحْلِي أَوْ خَيالَتُهَا الكَذُوبُ**[1]

فهذه القافية مطلقة الرّوي وقد سبقه حرف ردف (مد) وهو الواو، وإن كانت قد جاءت عدّة صور للقافية المطلقة وسبق حرف رويّها الألف والياء لكنّ "أبا تمّام" نوّع في هذا في مختارته: "ليضفي شيئًا من التنوّع الموسيقي ليكسر رتابة تكرار الردف في القافية، ويخلق انزياحًا إيقاعيًّا قادرًا على إدهاش المتلقّي وشدِّ انتباهه"[2].

- **الفتح**:

ونستفتح به باب الحماسة في قول "قريط بن أُنيف":

لَوْ كُنْتُ مِنْ مَازِنٍ لَمْ تَسْتَبِحْ إِبِلِي * بَنُو اللَّقِيطَةِ مِنْ ذُهْلٍ بْن شيبان**[3]

- **الكسر**:

في قول "حبيب بن عوف" (وهي أصغر مقطوعة من بيت واحد):

فَتَى زَادَهُ السُّلْطَانُ فِي الحَمْدِ رغبةً * إِذَا غَيَّرَ السُّلْطَانُ كُلَّ خَلِيلِ**[4]

وفي هذا الباب قد جاءت القافية المطلقة بعدد كبير باختلاف حركة الرَّوي؛ واختلاف حركة الرِّدف، "تلك هي القدرة على خلق النّغم الموسيقي، بل هذا النّوع من النّاس قادر على

1- المصدر السابق، ص 34.

2- أحمد صالح النهمي، الخصائص الأسلوبيّة في شعر الحماسة، ص 95.

3- أبو تمّام، ديوان الحماسة، ص 11.

4- المصدر نفسه، ص 201.

تكوين النّغم في خياله دون نطق أو سماع له".[1]

و الجدول الآتي يعطينا توزيعات هذه القافية المردوفة، فنجد هذا الكمّ الهائل من النّصوص، وإن كنّا نرى أنّ حركة الفتح هي أقلّ من حركتي الضمّ والكسر، وقد غلبت حركة الضمّ على تلك النّصوص باختلاف حرف الردف ثمّ الكسر كذلك:

القافية المطلقة	القافية المردوفة	حركة حرف الروي	الحرف الّذي قبل الرّوي	
		الضم	الألف	-424-399-398-395-394-324-250-233-222-209-188-167-134-93-92-75-72-48-02 -829-806-801-796-789-755-728-711-663-643-624-610-606-586-631-515-444 .850
			الواو	-476-460-458-439-429-327-288-268-258-242-195-190-173-156-127-114-99-05 -622-602-596-590-584-582-570-569-556-551-549-547-532-523-521-486-483 .855-852-827-781-753-752-745-724-720-717-716-697-679-652-639-638
			الياء	-355-352-297-296-293-245-228-225-204-158-157-147-136-115-86-61-53-35-15 -529-517-516-511-508-501-500-464-455-445-419-415-403-381-379-376-363 -693-683-682-661-656-609-597-591-573-568-560-559-557-550-546-541-530 .860-849-848-845-826-817-774-760-759-757-726
		الفتح	الألف	-666-651-605-574-558-509-451-329-285-197-189-183-177-116-65-36-22-01 .879-812-811-804-691
			الواو	.701-659-571-490-340-322-186-55
			الياء	.859-816-730-700-496-452-370-251-139-74-14
		الكسر	الألف	-176-175-171-159-153-148-122-109-82-78-57-54-47-44-42-41-21-20-19-18-17 -347-323-320-317-308-304-283-275-269-259-252-243-237-231-226-224-191 -647-628-626-625-603-567-540-504-502-466-440-407-402-390-387-358-350 -743-742-740-739-731-712-710-704-703-691-673-670-662-660-657-650-649 .881-873-870-866-861-824-777-776-771-754-744
			الواو	-813-794-734-686-563-522-408-373-321-306-292-279-206-174-107-81-25-03 .875-872-833
			الياء	-761-722-714-664-658-613-592-554-498-482-446-375-348-345-291-216-90-39 .882-847-831-809

1- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 10.

القافية المطلقة المجردة :

وهذه القافية الّتي يكون فيها حرف الرّوي غيرمسبوق بحرف مد، ولقد جاءت في نصوص الحماسة بكمّ هائل متنوّعة في حركة الرّوي بين ضم وفتح وكسر، ومتنوّعة كذلك في الحرف الذي هو قبل الرّوي بين ضم وفتح وكسر وسكون.

- **الضم**: نحو قول "أرطأة بن سُهَيَّة":

وَنَحْنُ بَنُو عَمٍّ عَلَى ذَاتِ بَيْنِنَا * زَرَابِيُّ فِيهَا بِغْضَةٌ وَتَنَافُسُ**(1)

- **الفتح**:قال "بلعاء بن قيس":

وَفَارِسٌ فِي غِمَارِ الْمَوْتِ مُنْغَمِسٌ * إِذَا تَأَلَّى عَلَى مَكْرُوهِهِ صَدَقَا**(2)

- **الكسر**:

قال "مُتَمّم بن النّويرة":

لَقَدْ لَامَنِي عِنْدَ الْقُبُورِ عَلَى الْبُكَا * رَفِيقِي لِتَذَارُفِ الدُّمُوعِ السَّوَافِكِ(3)**

ويضيف "إبراهيم أنيس" شرحًا رائعًا لتنوّع حركة الحرف الّذي قبل الرّوي (فسواء أكانت حركة الرّوي، الضم، الفتح، الكسر)، فنقل عن القدامى استحسانهم لهذا، يقول: "فاستحسنوا تناوب الضّمّة مع الكسرة (...)، لذلك لم يلتزم الشّعراء الحركة القصيرة قبل الرّوي،بل جاءتأشعارهم،وفي أبيات القصيدة الواحدة مرّة فتحة،وأخرى ضمّة،وثالثة كبيرة"(4).

وأضاف قولًا آخر يجسّد فيه أثر التّقيّد بالحركة الّتي قبل الرّوي من عدمه: "ولعلّ السرّ في هذا أنّه إذا لم تلتزم الحركة القصيرة قبل الرّوي ترتّب على ذلك أن تصبح القافية في أقصر

1- أبو تمّام، ديوان الحماسة، ص 34.

2- المصدر نفسه، ص 13.

3- المصدر نفسه، ص 79.

4- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 264.

صورها، وأن تصبح الأصوات المتكرّرة قليلة جدًّا لا تكاد تزيد على الرّوي، وفي هذا من الضّعف الموسيقي ما فيه"[1]، لأنّه يؤدّي إلى الخلخلة الموسيقيّة لدى المتلقّي، وهذا حسب رأي "إبراهيم أنيس" أنّه يقتصر على حركة القصيدة أو النصّ الواحد، وتكون فيه الحركة متغيّرة خلاف الحركة الثّابتة كما هو موجود في أغلب القصائد الّتي ذكرها "أبو تمّام

وهذا الجدول نحدّد فيه القصائد الغير المردوفة وحركة رويّها والحركة الّتي قبله.

القافية المطلقة	الغير المردوفة	حركة حرف الروي	حركة الحرف الّذي قبل الرّوي	
		الضم	الضم	.775-694-695-578-563-256-244-207-135
			الفتح	-277-264-254-247-223-220-215-213-205-185-161-155-117-79-70-50-40-6 -505-491-449-434-430-417-416-412-404-372-366-364-360-332-328-326-302 -769-765-762-746-727-721-709-706-680-620-614-607-594-565-548-538-518 .878-867-863-857-802-800-799
			الكسر	-235-217-214-201-200-194-180-170-162-150-138-137-126-103-98-73-60-26 -377-362-361-359-339-336-315-311-309-299-298-287-284-280-248-246-238 -525-513-512-495-493-477-475-487-470-467-465-459-447-431-418-392-367 -641-633-630-627-623-619-617-615-608-604-599-598-575-572-555-544-536 -814-808-807-798-780-778-772-750-748-747-741-735-732-725-695-684-675 .877
			السكون	-593-533-519-488-479-461-385-384-369-333-303-273-211-192-76-32-11-7-4 .835-825-795-718-699-687-677
		الفتح	الضم	.696-640-631-494-386-305-289-134
			الفتح	-181-165-163-133-131-128-113-112-105-104-102-91-66-51-43-41-28-27-8 -391-365-357-343-342-338-335-319-318-313-281-274-263-257-255-229-193 -577-564-542-499-489-474-454-450-442-436-433-425-414-413-405-400-393 -805-787-783-779-773-770-758-698-667-668-655-644-637-632-612-600-585 .871-854
			الكسر	-374-337-334-307-253-219-198-184-154-151-143-129-120-89-80-62-16-10 .840-830-792-719-545-537-535-524-515-492-471-456-443-442-406-389-383
			السكون	-618-588-583-539-469-468-463-438-411-241-240-212-196-152-101-63-59-34 .855-853-839-838-834-767-685-634
		الكسر	الضم	.880-674-437-435-278-237
			الفتح	-168-149-140-130-124-121-111-97-85-71-68-64-52-49-38-37-31-30-29-12-9

[1] ينظر المرجع نفسه، ص 162، 166.

				-562-542-448-441-423-398-388-382-356-331-300-294-271-268-236-234-178 -785-784-782-764-763-707-705-702-689-681-678-671-646-636-635-576-566 .869-868-863-858-837-832-820-818-791-786
			الكسر	-216-265-202-182-175-166-164-132-123-110-100-96-69-58-56-46-24-23-13 -552-526-510-507-506-481-478-428-424-351-346-330-314-312-301-290-270 -766-751-749-738-723-715-708-690-672-642-629-611-601-587-581-561-553 .862-846-843-823-821-810-790-788
			السكون	-316-295-286-276-272-262-249-221-203-199-172-160-141-125-108-94-86-45 -504-497-485-473-472-462-457-432-426-420-410-409-401-380-371-353-341 -803-797-793-756-736-733-729-713-669-667-654-648-580-579-528-527-520 .876-874-865-864-856-844-842-841-822-819

3- حروف القافية:

لقد تجلّت من خلال النّصوص المختارة أنّ "أبا تمّام" كان يسير على خطى سابقيه في الاختيار إذ لم يُشْهَدْ عنه ما يخالف القواعد العروضيّة المعروفة إذ ظهرت نصوصه بشكل تجسّده الطّريقة التي عرفها الشعراء ونسجوا على منوالها من خلال حروف القافية، وسنوضّح ذلك كلًّا حسب موقعه.

- **الرّوي:**

سنتناول في هذا العنصر نوعيّة الحروف التي جاءت رويًّا لأنّ حركته قد تمّ بيانها فيما سبق عند الحديث عن نوعيّة القافية (المطلقة والمقيّدة).

وقد أوضح "علي عبّود خضير" في دراسة إحصائيّة أنّ الحماسة[1]، قد غلبت عليها الحروف المجهورة في رويّ نصوصها إذ جاءت الحروف المهموسة رويًّا في حوالي (71) نصًّا بين قصيدة ومقطوعة، أي بنسبة 12,42% من مجموع النصوص.[2]

الروي	عدد القصائد (المقطوعة)	الروي	عدد القصائد (المقطوعة)
ء	14	ض	08
أ	04	ع	55

1- علي عبّود خضير، اختيارات أبي تمّام في حماسته، ص 147.

2- قد ذكر "علي عبّود خضير" الهاء جاءت (10) مرّات، وهذا خطأ قد وقع فيه، إذ أنّها جاءت خمس مرّات فقط في الحماسيّات (74، 139، 340، 634، 816)، أمّا ما تبقّى جاءت الهاء وصلًا لأنّها هاء سكت أو ضمير، فليست أصليّة، وما قبلها متحرّك.

ب	84	ف	10
ت	16	ق	35
ج	04	ك	9
ح	18	ل	138
د	107	م	108
س	15	ن	59
ش	02	هـ	10
ص	01	ي	35

ولقد شكّلت الأصوات المجهورة حضورًا مسيطرًا فيما تضاءلت الأصوات المهموسة، وهذه السيطرة تعطي ميزة خاصّة لاختيارات "أبي تمّام" الذي يسعى في الفرار من القيود، سواء أكانت معنويّة أو ماديّة فنظرته التحرّريّة والتجديديّة تجعله يميل لكلّ مطلق.

ولعلّ هذا يعود لاختيار أنسب الحروف مع الأغراض وما تعطيه من قوّة إيقاع، "فقد تخيّر روي قافيته من الحروف التي تتّصف بالوضوح السمعي وكأنّي به يروم من خلال هذه الأصوات أن يضفي على قافيته التي تمثّل الخاتمة الصوتيّة في البيت قدرًا من الرّنين الإيقاعي الذي يتطلّبه مقام الإنشاد أمام الآخرين، والوضوح الصوتي الذي يمكّنه من إيصال صوته إلى نفوس سامعيه في صورة جليّة تستطيع اجتذابهم للتّفاعل مع ما يطرحه من رؤى وأفكار يسعى إلى ترسيخها في أذهانهم ونشرها من خلالهم إلى جموع المتلقّين"[1]، فهذا التصوير والتفسير المنطقي لاختيار نصوصه لأنّه الأقرب للغرض الشعري القوي.

- **الوصل**:

اختار "أبو تمّام" لنصوصه التي وقع عليها اختياره نهايات صوتيّة رائعة تسعى لمدّ الصوت لما فيها من قوّة الدلالة والنّفس؛ إذ تجسّد القدرة في امتداد الصّوت خلاف المقيّدة التي تنتهي بالسكت، وتنوّعت حروف الوصل بتنوّع القصائد.

_ **الألف**: قال "عبد الله بن الزّبير الأسدي":

[1]- أحمد صالح النهمي، الخصائص الأسلوبيّة في شعر الحماسة، ص 87.

رَمَى الْحَدَثَانِ نِسْوَةَ آلَ حَرْبٍ * بِمِقْدَار سَمَدْنَ لَهُ سُمُودَا**[1]

_ **الواو**: قال "سالم بن واصبة":

عَلَيْكَ بِالْقَصْدِ فِيمَا أَنْتَ فَاعِلُه * إِنَّ التَّخَلُّقَ يَأْتِي دُونَهُ الخُلُقُ**[2]

_ **الياء:**

قال "أبو صعترة":

أَتَهْجُونَا وَكُنَّا أَهْلَ صِدْقٍ * وَفِي غَيْرِهَا تُبْنَى بُيُوتُ الْمَكَارِمِ**[3]

_ **الهاء:**

قال "ابن زَيَّانة":

نَبِيتُ عَمْرًا غَارِزًا رَأْسَهُ * فِي سِنَةٍ يُوعِدُ أَخْوَالَهُ**[4]

فقد اعتمد "أبو تمّام" في اختياراته هذه النّصوص الّتي تجسّد الصّورة القديمة للشعر العربي وهذا ما يناسب امتداد الصوت وإيصال حركة الرّوي بمد وهذا النّمط من الموسيقى في القافية يعطيها جماليّة السحر[5]، فيسعى الشعراء لإصباغ شعرهم هذه القيمة الغنائيّة لا بدلها من دواعي إيقاعيّة موسيقية.

- **الردف:**

لقد جاء الردف في الحماسة بكثرة في القافية المطلقة خلاف المقيّدة التي جاءت مرّتين

1- أبو تمّام، ديوان الحماسة، ص 93.

2- المصدر نفسه، ص 71.

3- المصدر السابق، ص 162.

4- المصدر نفسه، ص 18.

5- علي عبّود خضير، اختيار أبي تمّام في حماسته، ص 148.

فقط، وكما تجلّى بصور مختلفة مع حركة حرف الروي[1]، وسأذكر في هذا المقام أمثلة لأستدلّ على ذلك التنوّع من باب القافية المطلقة.

ـــ الواو:

قال "الفضل بن العبّاس":

مَهْلًا بَنِي عَمِّنَا مَهْلًا مَوَالِينَا * لَا تَنْبُشُوا بَيْنَنَا مَا كَانَ مَدْفُونَا**[2].

ـــ الألف:

قال "عبد الله بن الحشرج":

أَلَا كَتَبَتْ تَلُومُكَ أُمُّ سَلْمٍ * وَغَيْرُ اللَّوْمِ أَدْنَى لِلسَّدَادِ**[3]

ـــ الياء:

قال "الفرزدق": **ذَا مَا الدَّهْرُ جَرَّ عَلَى أُنَاسٍ ***كَلَاكِلَهُ أَنَاخَ بِآخَرِينَ**[4]

فشاهد هذا التّنوّع لإطالة الصّوت ومناسبتها للرّوي بين القوّة والتهديد والوعيد والصّياح والإطلاق والسّمو والفخر.[5]

- **التأسيس:**

وهذا المد قد جاء في نصوص الحماسة بكثرة في تلك القصائد الغير المردوفة، وقد جاء

الفصل الثالث : العروض والإيقاع

[1] ينظر تفصيل ذلك من خلال العنصر السابق أنواع القافية.

[2] أبو تمّام، ديوان الحماسة، ص 25.

[3] المصدر السابق، ص 194.

[4] المصدر نفسه، ص 125.

[5] ينظر، أحمد صالح النهمي، الخصائص الأسلوبيّة في شعر الحماسة، ص 81.

التأسيس حوالي مائة (100) مرّة في الديوان كلّها تلي حركة كسر مع اختلاف حركة الرّوي، إلّا في ثلاث حالات سنذكرها في بيان حركة الدخيل في العنصر اللّاحق.

_ ففي **الضمّ**:

قال "موسى بن جابر":

إِذَا ذُكِرَ ابْنُ العَنْبَرِيَّةِ لَمْ تَضِقْ * ذِرَاعَيَّ وأَلْقَى بِإِسْتِه مَنْ أُفَاخِرُ**[1]

_ الفتح:

قال "العبّاس بن مِرْداس":

فَلَمْ أَرَ مِثْلَ الحَيِّ حَيًّا مُصَبَّحًا * وَلَا مِثْلَنَا يَوْم اِلْتَقَيْنَا فَوَارِسَا**[2]

الكسر:

قال بعض بني فقعس:

دَعَوْتُ بَنِي قَيْسٍ إِلَيَّ فَشَمَّرَتْ * خَنَاذِيذُ مِنْ سَعْدٍ طِوَالُ السَّوَاعِدِ**[3]

وهذا التوحيد في حركة التأسيس يجسّد قدرة التحكّم عند شعراء الحماسة.

- **الدخيل:**

وهذا الحرف كانت حركته واحدة وهي الكسر إلّا في ثلاث حالات فقط في كلّ نصوص الحماسة؛ وهذا لندرة هذا النوع إذ الأنسب لحركة الدّخيل هو الكسر، الّذي يكون عبارة على انتقال معنوي من حركة السّكون لما في الفتح والضم من الثقل. فلا نعيد ذكر حالات الكسر ونقتصر على الحالتين فقط:

_ الفتح:

1- أبو تمّام، ديوان الحماسة، ص 41.

2- المصدر نفسه، ص 46.

3- المصدر السابق، ص 50.

قال "قُرَاد بن غُويّة":

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي مَا يَقُولَنْ مخارقٌ * إِذَا جَاوَبَ الْهَامُ الْمُصَيّحُ هَامَتِي**[1]

_ الضم:

جاء في حماسة "أرطأة" و"الأسدي" —سأذكر واحدة منهما-:

قال الأسدي:

خَلِيلَيَّ هُبَّا طَالَ مَا قَدْ رَقِدْتُمَا * أَجِدْكُمَا لَا تَقْضِيَانِ كِرَاكُمَا**[2]

- **الخروج:**

وهو حرف مد ناتج عن إشباع حركة هاء الوصل، وقد جاء في نصوص الحماسة بصورة موحّدة وهي الألف إلّا مرّةٍ (واحدة) جاءت بالياء ولم يكن للواو أيّ نصيب منها.

_ الألف:

قول "أنيف بن حكم":

جَمَعْنَا لَكُمْ مِنْ حَيِّ عَوْفٍ وَمَالِكٍ * كَتَائِبَ يُرْدِي الْمُقْرِفِينَ نِصَالُهَا**[3]

_ أمّا في **الياء:**

فجاءت هذه القصيدة الوحيدة في قول "الهذيل بن مشجعة":

إِنِّي وَإِنْ كَانَ ابْنُ عَمِّي غَائِبًا * لَمُقَاذِفُ مِنْ خَلْفِهِ وَوَرَائِهِ**[4]

4- حركة القافية:

للقافية ستُّ حركات كما بينّاها عند حديثنا عنها خلال دراستنا لأشعار المفضّليّات.

---

[1] المصدر نفسه، ص 100.

[2] المصدر نفسه، ص 86.

[3] المصدر السابق، ص 20.

[4] المصدر نفسه، ص 186.

ونحن في هذا المقام سنقتصر على بعض الحركات فقط لأنّنا قد تطرّقنا لبعضها من خلال الشرح أو التوضيح في العناصر السابقة وخاصّة في بيان القافية المطلقة والمقيّدة، وحركة الرّوي فيها والحركة التي قبله أو حرف الردف فيه، ففي الجداول السّابقة بيان لحركة الروي في القافية المطلقة المردوفة، كما بيّنا حركة الدّخيل وهي الإشباع قبل وأثناء التطرّق لحروف القافية وقلنا إنّها جاءت على الكسر غالبًا إلّا في ثلاث حالات مرّة جاءت على الفتح ومرّتين على الضم، وبيّنّا حركة التوجيه وهي حركة ما قبل الروي المقيّد في القافية المجردة، وذلك أثناء الكلام عن القافية المقيّدة تحت عنوان أنواع القافية من حيث الإطلاق والتقييد، ولذا فلا نعيد ذكرها في هذا المقام وسنتناول بقيّة الحركات.

- **النفاذ:**

وهو حركة هاء الوصل الواقعة بعد الروي[1]، ولقد جاءت هذه الحركة مختلفة حسب المواضع:

_ الضم:

قال "ابن زيّانة":

الرُّمْحُ لَا أَمْلَأُ كَفِّي بِهِ * وَاللِّبْدُ لَا أَتْبَعُ تَزْوَالَهُ**[2]

_ الفتح:

قال "عُبيد بن ماوية":

أَلَا حَيِّ لَيْلَى وَأَطْلَالَهَا * وَرَمْلَةَ رَيَّا جِبَالَهَا**[3]

_ الكسر:

وهي الحالة الوحيدة في الحماسة في قول "الهذيل بن مشجعة":

---

[1]- عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، ص 117.

[2]- أبو تمّام، ديوان الحماسة، ص 18.

[3]- المصدر نفسه، ص 59.

إِنِّي إِنْ كَانَ ابْنُ عَمِّي غَائِبًا * لَمُقَاذِفٌ مِنْ خَلْفِهِ وَوَرَائِهِ** [1]

_ السكون:

قال "بشر بن المغيرة":

جَفَانِي الأَمِيرُ وَالْمُغِيرَةُ قَدْ جَفَا * وَأَمْسَى يزيدٌ لِي قَدْ ازْوَرَّ جَانِبه**[2]

ولقد جاءت حركة الضم والفتح والسكون بكثرة في هذا الباب:

- **الرسّ:**

وهي حركة ما قبل التأسيس: وهي الفتحة دائمًا، نحو قول "موسى بن جابر":

هِلَالَانِ حَمَّالَانِ فِي كُلِّ شِتْوَةٍ * مِنَ الثِّقَلِ مَا لَا تَسْتَطِيعُ الأَبَاعِرُ**[3]

فحركة الباء في كلمة (الأباعر) هي الفتحة، ولابدّ أن تكون كذلك لأنّها تبع لألف المد.

- **الحذو:**

وهو حركةُ ما قبل الردف، وفي الغالب تكون مناسبة لحرف الردف، فالضمّة مع الواو، والفتحة مع الألف، والكسرة مع الياء.

وسنتقيّد بتوحيد الحركة بين الروي وحركة الحرف الذي قبل الردف.

_ الضم:

قال "شبرمة بن الطُّفيل":

لَعَمْرِي لَرِئْمٌ عِنْدَ بَابِ ابْنِ محرزٍ * أَغَنٌّ عَلَيْهِ البَارِقَانِ مَشُوقُ**[4]

_ الفتح:

---

[1] المصدر نفسه، ص 186.

[2] المصدر نفسه، ص 30.

[3] المصدر نفسه، ص 41.

[4] المصدر السابق، ص 70.

قال "يزيد بن عمرو الطّائي":

أَصَابَ الغَلِيلَ عَبْرَتِي فَأَسَالَهَا * وَعَادَ احْتِمَامُ لَيْلَتِي فَأَطَالَهَا**[1]

_ الكسر:

وقال "أبو كَدْراء العِجْليّ":

يَا أُمَّ كَدْرَاءَ مَهْلًا لَا تَلُومِينِي * إِنِّي كَرِيمٌ وَإِنَّ اللَّوْمَ يُؤْذِينِي**[2]

ولعلّنا نختم كلامنا في باب القافية بما قاله "شوقي ضيف": "فكلّ إيقاع ينتظر الإيقاع الّذي يليه ولا مفاجأة، إذ تتوالى الاهتزازات والانسجامات الصَّوتيّة اللّاحقة كأختها السّابقة ... بل تتّسق وتلتئم محتفظة بنفس الرَّنين....حتّى كانوا لا يميّزون بينه وبين السّحر، وكأنّهم شعروا أنّ فيه شيئًا خارقًا وليس هذا الشّيء إلّا ما كان يحمله من إيقاعات منتظمة يُحْدِثُ انتظامها التّام فيهم نفس الانفعال الذي يحدثه السّحر"[3].

ثانيا:الوزن الشعري.

إنّ الحديث عن موسيقى الشعر يجبرنا عن تناول الوزن الشعري، والنظر في تلك القواعد الموسيقيّة التي نسج على منوالها الشعراء قصائدهم. وهذا النغم هو الذي يعطي النصّ الشعري إيقاعًا موسيقيًّا يطرب الأذن. ولذا يُعَدُّ الوزن أهمّ ركيزة في الشعر العربي القديم لبناء القصيدة "فهو بمثابة السّور الذي يمنعها من التبعثر ويحافظ عليها ككيان ذي ترتيب منتظم يسير وفق قواعد وشروط أساسيّة مبنيّة على وحدات ومقاطع صوتيّة لا يمكن تجاوزها، وربّما تكون هذه الصفة الأهمّ من صفات الشعر العربي التي تميّزه عن أشعار الأمم الأخرى"[4].

-1 المصدر نفسه، ص 95.

-2 المصدر نفسه، ص 190.

-3 شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف ، ط9، 1962، ص 101-102.

-4 علي عبّود خضير، اختيار أبي تمّام في حماسته، ص 130.

حقيقة الشعر العربي تجعله يميل إلى الغناء، تفرض عليه أسلوبًا موسيقيًّا مجدّدًا، وهذا ما جعل علماء العروض يحرصون على وضع قوالب محدّدة مستوحاة من النظم العربي، وهي السبب في جماليّة الشعر الإيقاعيّة، بل أصبحت مقياسًا يعرف به قدرة الشاعر ومدى تمكّنه من توظيف أفكاره في نظام محدّد تتلذّذ به الأسماع، وتصغي إليه النفوس، يقول "شوقي ضيف": "وأكبر الظن أنَّنا لا نأتي بجديد حين نزعم أنّ شعرنا العربي نشأ نشأة غنائيّة كغيره من أنواع الشعر الأخرى"[1].

ولذا نجد المرزوقي يستنبط حكما دقيقا في بابه إذ يقول :" **التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير من لذيذ الوزن**:وعيارهالطبع واللسان، فما لم يتعثر الطبع بأبنيته و عقوده، ولم يتحبس اللسان في فصوله و وصوله، بل استمرا فيه استسهلاه، بلا مَلَال ولا كَلَال، فذاك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة تَسَالُمًا لأجزائه وتَقَارُنا"(2).

والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، مقوم نقدي متصل بالنظر في بنية القصيدة انطلاقاً من وحدة البيت الشعري، وبيان حسن التخلص في بناء موضوعات القصيدة وصولاً إلى الغرض الرئيس.

وأسلوب الانتقال من موضوع لآخر في القصيدة الجاهلية التي اتخذها المرزوقي أنموذجاً لا يعني بناء القصيدة على نحو من الوحدة العضوية، إنما محاولة ربط موضوعاتها، بـ(حسن التخلص) الذي ينتقل في خلاله الشاعر من موضوع لآخر، محاولاً إضفاء صفة التماسك على البناء الظاهري للقصيدة. وهو ما لم يعن به الجاهليون عناية المحدثين[3].

ولكن يمكن الإشارة إلى أن أول ناقد أشار إلى أهمية الوحدة في القصيدة العربية، الفصل

1- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط11، دت، ص 41.

2 -المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1،ص 11

3-ابن رشيق ، العمدة، ج1،ص158-161.

بأسلوب يبدو في الظاهر أنه متأثر بالمفهوم الأرسطي لوحدة القصيدة ، هو ابن طباطبا العلوي في عيار الشعر إذ قال: "وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاماً يتسق به أوله مع آخره، على ما ينسقه قائله، فإن قَدَّمَ بيتاً على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها، لم يحسن نظمه، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجاً وحسناً وفصاحة، وجزالة ألفاظ ودقة معان، وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يضعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً... لا تناقض في معانيها، ولا وهنٍ في مبانيها، ولا تكلف في نسجها"[1]، ثم يكشف بوضوح عن هذا المفهوم بقوله أيضاً: "وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه، كما أنه يحترز من كل ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها، ويتفقد كل مصراع، هل يشاكل ما قبله؟ فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر، فلا يتنبه على ذلك إلا من دق نظره ولطف فهمه"[2]

وإنما كان للنقاد العرب عناية بالغة بالابتداءات في الشعر والنثر، في خلال ما درسوه تحت مصطلح (براعة الاستهلال) ثم ما درسوه في (حسن التخلص) أو ما يصطلح عليه بعضهم بـ(الخروج) ثم ما درسوه ضمن ما له صلة بتأليف الكلام الشعري ،ثم يأتي أخيراً (المقطع) أو براعة الختام بأن يذكر الشاعر آخر ما يقف عليه من الكلام، متصفاً بالجمال والعذوبة، كونه آخر ما يعلق بالأسماع من القول[3].

---

[1]- ابن طباطبا، عيار الشعر،تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام،المكتبة التجارية،القاهرة .د.ط، 1957، ص167

[2]-المصدر نفسه، ص 165.

[3]- ينظر ابن رشيق، العمدة، ج1،ص159-161.

وهذا النوع لابدّ له من اهتمام موسيقي جذّاب يشدّ الأنظار إليه، ونحن سنتحدّث على مدى اهتمام "أبو تمّام" في اختياراته لتلك النصوص، وممّا يُلاحظ من خلال الدراسة للأوزان الشعريّة التي جاءت عليها نصوص الحماسة، تجلّى لنا أنّه قد ركّز جُلَّ اهتمامه في اختيار النصوص التي جاءت على البحور التالية: (الطويل، الكامل، البسيط، والوافر)، "فإنّ هذه الأبحر الأربعة حوت أكثر من 80% من الحماسة وفي جميع الأبواب إلّا باب واحد تفرّد به الطويل لوحده هو باب الصّفات ممّا يعني أنّ هذه البحور تتناسب مع جميع الأغراض، وإن كان بنسب متفاوتة يتصدّرها الطويل بأعلى نسبة"[1].

ويوضح "إبراهيم أنيس" أنّ حوالي ثلث الشعر العربي جاء على وزن البحر الطويل[2] لأنّه الوزن الذي يؤثره القدماء على غيره ويتّخذونه ميزانا لأشعارهم، ولا سيما في الأغراض الجدّية الجليلة الشأن وهو لكثرة مقاطعه يتناسب وجلال مواقف المفاخرة والمهاجاة والمناظرة، تلك التي عنى بها الجاهليّون عناية كبيرة، وظلّ الشعراء يُعْنُونَ بها في عصور الإسلام الأولى.

وليس هذا وليد صدفة، بل إنّ استقراءَه من خلال بعض الدّواوين الأخرى كالجمهرة والمفضّليّات، ولعلّ هذا الجدول سيكشف لنا على عدد القصائد الموجودة في الحماسة من خلال توزيعها على البحور: [3]

البحر	الطويل	الكامل	البسيط	الوافر	المتقارب	السريع	المنسرح	الرجز	الخفيف	الهزج	الرمل	المديد
عدد القصائد	500	94	92	99	19	14	09	21	06	02	03	03

وفي قراءة استقرائيّة للجدول الآتي يتجلّى لنا أنّ البحر الطويل كانت نسبته

1- علي عبّود خضير، اختيار أبي تمّام في حماسته، ص 132.

2- ينظر، إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 189.

3- علي عبّود خضير، اختيار أبي تمّام في حماسته، ص 31.

(56,68%) من مجموع قصائد الحماسة، وهذه النسبة التي تفوق النصف تدلّ على أنّ اهتمام "أبي تمّام" بالنصوص ذات النفس الطويل، ويدلّ على قدرة الشاعر التأليفيّة، وطول النفس الشعري.

كما أضاف "علي عبّود خضير": "سبب شيوع هذه الأبحر عمّا سواها، فنراه في سعة المساحات الصوتيّة لهذه الأبحر والتي تتيح للشاعر السيطرة والتمكّن من أيّ معنى ينظمه على هذه الأبحر لطولها وسعة استيعابها، لأنّ هناك من المعاني لا يمكن نظمها على البحور القصيرة"[1].

وأضاف "أحمد الصالح النهمي" دواعي النظم على الطويل خاصّة بأنّه يمتاز برحابة إيقاعية وموسيقى متدفّقة تساعد على الاسترسال، وطول العبارة، وهو الأمر الذي دعا الشعراء إلى الإكثار من استعماله في أشعارهم.[2]

ولو نظرنا إلى نسبة الكامل 9,38%، البسيط 9,58%، والوافر 9,90%، أي نسبة 28,86% من الحماسة، وهي نسبة لا بأس بها أي ما يزيد عن الربع $\frac{1}{4}$ من تلك النصوص، وهنا يظهر أنّ "أبا تمّام" على الرّغم أنّه من دعاة التجديد، إلّا أنّه بقي معتمدًا على القديم لنموذج حي لجودة النص الشعري، فقد رأى أنّ الشعر الجديد لابدّ له من قالب يسير عليه وهذا ما جعله يرى في الأوزان القديمة النّموذج الأعلى، وممّا يؤكّد ما ذهبنا إليه ما يعرف عن "أبي تمّام" حفظه لكثير من النصوص التي جاءت على الرجز، لكنّه لم يعمد إليه[3] فجاء بـ (21) نصًّا فقط، لأنّه يرى في الأوزان العربيّة الأولى القوّة والقدرة على مسايرة النصوص.

ويفسّر "علي عبّود خضير" شيوع هذه الأوزان في كتب الاختيارات ومنها الحماسة

1- المرجع السابق133.

2- أحمد صالح النهمي، الخصائص الأسلوبيّة في شعر الحماسة، ص 58.

3- ينظر، أحلام عبد العالي الصاعدي، شعر الصعاليك في حماسة أبي تمّام، ص 51.

يعود لأ مرين:

1– أنّ هذه البحور الأربعة أو الخمسة التي نُظِمت عليها أغلب أشعار ديوان الحماسة والدّواوين العربيّة تعدّ من البحور أو الأوزان القوميّة؛ أي مألوفة ومحبوبة ما تتلاءم مع الغرض والموسيقى، غير وحشية الألفاظ ولا تنافر للموسيقى. ولما كان الطبع يلتذ بالتلوين الصوتي الصادر عن نظام الكلمات المرتبة في السياق النصي والفطرة اللسانية تسهم في خلق نظام وزني منسق بأسلوب موسيقي مؤثر، فقد ذكر المرزوقي أن التركيب الخاص بانتظام أجزاء القول والتئامها يكون مشكلاً عروضياً على نحو وزني لذيذ مؤثر في المتلقي"لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه، واعتدال نظومه""(1)

2– يكمن في سعة المساحات الصوتيّة لهذه الأبحر والتي تتيح للشاعر السيطرة والتمكّن من أيّ معنى ينظمه على هذه الأبحر لطولها وسعة استيعابها.(2)

ولكي تتضح نظرتنا لهذا المعيار أكثر يمكننا التمثيل له ببيت لبَشَامَة النهشلي إذ يقول:

إنا محيوك يا سلمى فحيِّينا * وإن سقيت كرام الناس فاسقينا(3)**

إن أول ما يلاحظ على هذه البيت هو حسن مطلعه الذي ابتدأ به الشاعر قصيدته؛ ذلك الحسن الذي ألح عليه الأدباء والنقاد في المطلع لأنه يستعطف أسماع الحضور ويستميلهم إلى الإصغاء، ولأنه استدراج إلى ما بعده من الأبيات، فالشعراء حين يمهدون لقصائدهم بهذه المقدمات ذلك لكي يهيئوا الحضور ويملك عليهم أفئدتهم، فهو إذن مفتاح القصيدة ومثار انتباه القارئ للتأثير فيه وإدخاله في أجزائها، لذا استخدم الشاعر كل الوسائل الممكنة لشد ذهن المتلقي معه من أول بيت سواء من خلال الشحنات العاطفية وقوة تأثيرها، أو من خلال رشاقة

1- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1،ص12.

2- علي عبّود خضير، اختيار أبي تمّام في حماسته، ص 133.

3-أبوتمام ، ديوان الحماسة ،ص15.

الألفاظ وعذوبتها ولا سيما أن البيت في النسيب فتطلب مثل هذه الألفاظ السهلة العذبة، كما أن الموسيقى وجمالية الإبداع كان لهما الأثر الواضح في قوة التأثير وزيادة الجمالية الذي زاده حسنا .

وأخيرا نلاحظ دقة التعبير ومجانية المعنى – وهذا أكثر ما يهمنا هنا —إذ جاءت كل كلمة فيه مطابقة للمعنى مؤدية الغرض المراد منها؛ فليس من قبيل الصدفة أن يبدأ الشاعر قصيدته بالتوكيد (أنا)، وهذا أسلوب سوف يتكرر في أغلب الأبيات بطرق مختلفة وذلك ليشعرنا من أول كلمة أن كل ما سيقوله عن نفسه وعن قومه حقائق ثابتة مؤكدة لا تتغير وبخاصة وهو يريد الفخر وكان أسلوب التوكيد مناسب لهذا الغرض لذا أكثر منه في الأبيات، ونلاحظ ذلك من خلال استخدامه للجملة الاسمية في الكلام عن نفسه "محيوك" والتي تفيد الثبوت على عكس الجملة الفعلية التي تفيد التغير.

ونستخلص من ذلك كله أن الاهتمام البالغ من أبي تمام بالوزن وارتباطه بالمعاني يؤكد قطعا بقوة الحس الذوقي لديه في اختيار مايناسب المقام من إيقاع ، وما يكون سببا في تأدية المعنى بألفاظ قوية ، فحصل من خلال ذلك انسجا بين اللفظ والمعنى وحسن الإيقاع الموسيقي، وهه الأمور كلها تجمع بين الجمال الداخلي والخارجي للشعر.

ثالثا :التكرار الإيقاعي.

وسنتناول في هذا العنصر كما جاء في سابقه ، حيث سنتحدث عن التكرار من ناحية موسيقية ولغوية كذلك، فنذكر التكرار وندرج ضمنه التوكيد، إذ أن التوكيد هو أحد الأساليب النحوية التي يحملها التكرار، ولا مناص للغة منه، وقد وُجد في كتاب الحماسة بعدة صيغ، وقبل ذكر هذه الأصناف نقول أنه يؤتى به عند إرادة المتكلم أن يدفع غفلة السامع أو ترسيخه ودعم للمعنى وتثبيته عند السامع.

وسنذكر بعض الأمثلة عنه، وقد استعمل الشعراء هذا النوع في قصائدهم بكثرة، فنجد التكرار للكلمة سواء أكانت اسمًا أو فعلا أو ضميرًا، بل تعدى ذلك إلى تكرار الجملة ذاتها في

النص، وهذا ما يدل على القيمة اللغوية له إذ يُعَدُّ أهم المؤكدات.

ومن صور التي تجسدت في الحماسة ما جاء بتكرار الاسم، ومثالها قول قطري بن الفجاءة:

فصبرًا في مجال الموت صبرًا * فما نيل الخلود بمستطاع**[1]

فقد كرر كلمة (صبرًا) في صدر البيت ليعطي لها دلالة عميقة ومكانة عالية عند المتلقي.

وكذلك في قول الهذيل بن كعب:

وأخزي الهموم الطارقات حَزامة * إذا كَثُرت للطارقات الوساوس**[2]

فقد أعاد الشاعر لفظ الطارقات ليُبيِّن مكانتهن عنده، وكيف يصبر للهم والعوائق والجلد والنفاذ[3]، إذًا استعمل الشاعر اللفظ ذاته ليؤكد أهمية المعنى فيه.

وكذلك في قول الفضل بن العباس:

مهلًا بني عمنا مهلا موالينا * لا تنشبوا بيننا ما كان مدفونا**[4]

فهو يقول رفقا يا بني عمنا رفقا موالينا، وهذا الكلام يريد به التأكيد.[5]

ونحن نقصد بالتوكيد هنا ما كان اللفظ فيه مكررًا وتوكيد فيه غايته توكيد المعنى، ليس التوكيد فيه يأتي لتوكيد اللفظ ذاته ، وهنا يظهرلنا مدى الاهتمام الموسيقي الصادر عن توافق الألفاظ وانتظامها ، فقد يكون للتكرار مالايكون لغيره من الجمالية في المعنى ، بل قد يجبر على الشاعر أن تمام المعنى لا يكون إلا به ، "وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاماً يتسق به أوله مع آخره، على ما ينسقه قائله، فإن قَدَّمَ بيتاً على بيت دخله الخلل، كما يدخل الرسائل

ولو ننظر إلى قمة التكرار عند أبي الطحان إذ يقول:

نجوم سماءٍ كلما غاب كوكبٌ * بدا كوكبٌ تأوي إليه كواكبه**[1]

1- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 15.

2- المصدر نفسه، ص 69.

3- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج2، ص 426.

4- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 25.

5- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 164.

فقد كرر الشاعر كلمة (كوكب) ثلاث مرات في البيت نفسه ليؤكد مكانة الممدوح عنده.

وقد جاء تكرار الفعل كذلك في عدة مواضع منها قول عروة بن الورد:

مطلا على أعدائه يزجرونه * بِسَاحتهم زجرَ المنيح المـُشَهّر**

فذلك إن تلق المنية تلقها * حميدًا وإن تستغني يومًا فأجْدَر**[2]

فقد كرر الشاعر في البيت الأول (يزجر، زجْر) وفي البيت الثاني كان الفعلان ذاتهما (تلق، تلقها) وكما يعلم أن التكرار أداة للتوكيد بذاتها.

و من أروع الأمثلة في التكرار قول الأرقط بن دعبل:

ونُغْشَى فَنَغْشَى ثم نُرْمَى فنَرْتمي * ونضربُ ضربًا ليس فيه توان**[3]

فجاء تكرار الكلمات (نُغْشى، تَغْشى)، (نرمي، نرتمي)، (نضرب، ضربا) ملاصقا، "

وهذا التكرار ليس سوى تمديد صوتي إيقاعي يهدف منه الشاعر إلى إدخال متلقيه في حالة من الرضى والولع السمعي، وكما يقال إن فرادة الشاعر لم تكن فيما يفصح عنه بل في طريقة إفصاحه وإن إعجاب السامع يبقى تابعًا لمدى إجادة الشاعر وابتكاره المتميز لهذه الطريقة الأدائية التي يهيئ له هنا وضوحًا صوتيا إيقاعيًّا يوازي قوة وضوح مضامينه الدلالية"[4].

ويقول آخر :

فإن أبْكِ أبْكِ على فاجع * وإن يكن صبر فمثلي صبرْ**[5]

فالشاعر أكد حالة بكائه عند الفاجعة مع قوة التصبر والتحمل، وأراد أن يخبر عن شدته وقوة تحمله للمصائب.

---

[1]- أحمد عبد العالي الصاعدي، شعر الصعاليك في حماسة أبي تمام، ص 70.

فلم أجد هذا البيت في النسخة التي امتلكها وكذلك في شرح المرزوقي، وهي موثقة في: شرح ديوان الحماسة لأبي العلاء المعري، تحقيق حسين محمد نقشة، دار الغرب الإسلامي، دط، 1991، ص 1067.

[2]- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 45.

[3]- المصدر نفسه، ص 68.

[4]- علي عبود خضير، اختيارات أبي تمام في حماسته، ص 154.

[5]- أبو تمام ، ديوان الحماسة ، ص 111.

وقد جاء التكرار الملاصق في قول المثلم بن رياح:

لففنا (البيوت بالبيوت) فأصبحوا * بني عمنا من يرمنا يرمنا معا**[1]

فجاء التكرار في لفظة البيوت ولفظة يرمنا في البيت نفسه، فإن التكرار مثل هذه الصيغ يُحدثُ إيقاعا موسيقيا متساويًا في الوزن، هذا التعاقب والتسلسل الذي يجوز الإلحاح على امتلاك هذه الصفات الجميلة، كما أنه في الوقت نفسه، يحدث رابطا بين الأبيات، لأن كلا منها يقدم صفة جديدة من الصفات التي يتصف بها قومه.[2]

وقد جاء التكرار نفسه في قول عروة بن الورد:

ليبلغ عذرًا أو ينال رَغيبة * ومُبلغُ نَفْسٍ عُذْرها مِثْلُ مُنجِح**[3]

فهذا الاختيار يكشف الصورة التي أرادها أبو تمام، وهذا ما يلمح إليه بعض النقاد أصالة الذوق لدى المصنف، وحسه المرهف ببواطن الجمال.[4]

ومن صور تكرار الضمير في الحماسة وقد وجد هذا في عدة مواضع، ومنها قول أبي الطمحان:

وإني من القوم الذين هُمُ هُمُ * إذا مات منهم سَيِّدٌ قام صاحبه**[5]

فهنا أعاد الشاعر ضمير الغائب (هم، هم) ليحمل في طياته التوكيد الملاصق، والقريب وبيان المكانة التي فيها الشاعر بسبب انتسابه لهؤلاء القوم.

وكذلك في إعادة تكرار الضمير الذي يعود على نفس الشيء كما في قول برج بن مُسْهِر:

فَمنهن أن لا تجمع الدّهر تَلْعَةٌ * بيوتًا لنا يا تلع سَيْلُك غامض**

ومنهن أن لا أستطيع كلامـــــه * ولا وُدُّهُ حتى يـزول عُـــوارض**

وَمِنْهن أن لا يجمع الغزو بيننا * وفي الغزو ما يُلْقَى العَدُوُّ المباغض**[6]

---

[1]- المصدر نفسه، ص 42.

[2]- علي عبود خضير، اختيارات أبي تمام في حماسته، ص 153.

[3]- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 48.

[4]- ينظر، إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 60.

[5]- أبو العلاء المعري، شرح ديوان الحماسة، ص 1067.

[6]- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 60.

فأعاد الشاعر الضمير (منهن) وهي للتبعيض هنا، وتعود على أسباب المودة، وقد رتب الشاعر في هذه الأبيات أسباب المودة والتآلف، والتآنس والتعاون والمساعدة وكذا الاهتمام والشفقة، ومن تلك الأحوال المشاركة عند نوائب الدهر[1]، وهذا التكرار في هذه الأبيات يعد أحد أدوات الترابط والتداخل بين الأجزاء، فلو نظرنا إلى هذه الأشياء لوجدْناها تعود في حقيقتها - التي يصور فيها الشاعر حالته بعد فراق محبوبته وبعدها عنه إذ قال في بدايتها:

إلى الله أشكو من خليل أودُّه * ثلاث خلال كلها لي غائض**

وجاء تكرار ضمير المخاطب كذلك عند طرفة بن العبد:

وأنت على أدنى شمالٌ عَريَّةٌ * شآمية تزري الوجوه بليل**

وأنت على أقصى صبا غيرُ قرَّة * تذاءب منها مُرْزَغٌ ومُسيل**[2]

وجاء الربط بين ضمير المتكلم وياء النسبة في صورة للتوكيد اللفظي في قول أمية بن أبي الصلت:

كأني أنا المطروق دونك الذي * طُرِقَتْ به دوني وعيني تهمل**[3]

وغيرها من الأمثلة في هذا الباب الذي جاءت كلها لتؤكد الصور المرجوة منها ومن صور التكرار كذلك تكرار الجملة في قول المُنَخَّل اليشكري:

وأحبها وتحبني * ويحب ناقتها بعيري**[4]

ف (أحبها) جملة متكونة من (فعل، فاعل، م به) وتحبني كذلك من (فعل، فاعل، م به)، ويحب (فعل + فاعل) وهي من نفس الجذر (ح ب) فقد كرر الشاعر هذه الجملة ليؤكد بها شدة تعلقه بمحبوبته وإخلاصه لها.

وكذلك في قول آخر:

فإن تبعثوها تبعثوها ذميمة * قبيحة ذكر الغب للمتغيّب**[5]

---

[1]- ينظر، المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج2، ص 400.

[2]- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 156.

[3]- المصدر نفسه، ص 75.

[4]- المصدر نفسه ، ص 53.

[5]- المصدر السابق، ص 35.

تكررت الجملة نفسها (تبعثوها، تبعثوها) فهو يؤكد لبداية الدعوة إلى الحرب فيقول: إن هيجتم الحرب هيجتموها مذمومة وقبيحة ذكر العاقبة لمن يتتبع العواقب فيتدبرها، ويتعهد المصائر فيتأملها[1]، وهنا الشاعر في معرض التحذير والتخويف من ويلات الحرب لم يجد ما يؤكد به سوء العاقبة فأتى بهذا التكرار.

فهذه بعض الخصائص اللغوية المتعلقة بالتكرار التي امتاز بها أبو تمام، ومدى علاقتها بنصوصه المختارة في الحماسة، وهنا تكمن أهمية التكرار؛ فهو ظاهرة صوتية دلالية تؤدي أثرًا مميزًا في الإيقاع الموسيقي فهو ضرب من ضروب النغم يترنم به الشاعر ليقوي به جرس الألفاظ وأثرها، وعلاوة عن ذلك له دلالة تعبيرية فالشاعر إذ يكرر اللفظ لا يكرر إلا إذا قصد من تكراره معنى أو إيحاء بشعور خاص باعتباره تقنية إيقاعية دلالية معًا[2]، وهذا الاختيار يدل على حسن ذوق أبي تمام في حماسته، لأن اختياراته تمثل ذوقه الخاص فيستخرج من المقطوعات التي يحتاج إثباتها إلى تذوق أصيل وبه فاق غيره.[3].

وفي ختام هذا الفصل نتوصل أن أبا تمام قد اهتم بالموسيقى الشعرية وما لم يخالف قواعد العروض العربي ، وما لم يشذ في معناه ، فجاء حسن الاختيار كما أشار إليه المرزوقي لذيذ الوزن مرتبط باللفظ والمعنى ، ليدل على حسن الذوق والاختيار ، فهو القارئ والمتلقي ولناقد المتذوق العارف بخبايا الجمال الشعري معنى وموسيقى .

1- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 228.

2- علي عبود خضير، اختيارات أبي تمام في حماسته، ص 151.

3- ينظر، إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 60.

الفصل الرابع

أوجه التّشابه والاختلاف

أولا : الخصائص الأسلوبية

ثانيا : الظواهر اللغوية

ثالثا: العروض والإيقاع

رابعا : الغرض الشعري

سيكون هذا الفصل عبارة عن قراءة — أو دراسة وموازنة بين المفضّليات وحماسة "أبي تمّام" من خلال نقاط التوافق التي تجلّت في اختيار تلك النصوص من ذلك الكمّ الهائل، والنظر في آليّات الاختيار، إذ يُعلم أنّ كلًّا من "المفضّل الضبيّ" و"أبي تمّام" لم يختر تلك النصوص بعشوائيّة، بل كانت لهما نظرة فاحصة منطلقة من عدّة اعتبارات وضوابط اختياراتهما.

وفي هذا الجانب سنتطرّق للمعايير التي قمنا بدراستها، والتفصيل فيها، وما استطعنا التوصّل إليه من خلال العمل النقدي الذي تجسّد في الكتابين، فالدراسة إذًا في هذا المقام متعلقة لإيضاح النقاط التّلاقي بين تلك النصوص المختارة ودواعي تفضيلها على غيرها، من ناحية جودة النص وتماسك عباراته، وسلامتها اللّغويّة، وجماليتها البلاغية.

فهذه العمليّة التي ستكون في هذا الفصل هي عبارة عن مقارنة بين العناصر المدروسة في الفصول السّابقة وهي:

1/ الخصائص الأسلوبية والجمالية.

2/ الظواهر اللّغوية.

3/ العروض والإيقاع.

كما سنتناول مقياسًا آخر أو نقطة أخرى ولابدّ منها، وهي عبارة على أمر حاصل في تلك النصوص، وهي التطرّق إلى الغرض الشعري في المدوّنتين، فسنعمل على تناول هذه الجزئيّة وبيانها من ناحية الذّوق الشعري، ومدى أهمّية هذه الأغراض وانعكاساتها الجمالية والذوقية عند المفضّل وأبي تمّام، فتعالج هذه العمليّة وتوضّح المرامي التي جاءت في تلك النصوص، وهنا يفسّر "مبروك المنّاعي" دواعي الاختيار عامّة "وكونها كذلك –أي تلك النصوص مجتمعة– يفضي حتمًا إلى دُخول المؤثّرات الذاتيّة والموضوعيّة التي أثّرت في صاحب الاختيار ممّا قد يمثّل في الرغبة في شعر دون غيره مضمونًا وشكلًا — أو في جوانب فكرية وأحداث فنيّة دون غيرها"(1).

ف "مبروك المنّاعي" يشير حقيقة إلى أنّ هناك أسبابًا هي التي تجعل من المؤلّف يختار نصًّا دون غيره، وقد وضّحها في أمرين

1/ الأسباب الذّاتية.

[1] – مبروك المنّاعي، المفضّليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ص 27.

وعلى رأسها ـــ **العُرف القبلي**: كما عند أبي تمّام ،"ومن الملاحظ أنّ شعراء طيء كان لهم نصيب وافر من الاختيار بالنسبة لغيرهم من القبائل الأخرى التي اختار أبو تمّام بعض شعرائها، فقد اختار للطائيين ما يقرب من خمسين (50) مقطوعة، ولا غرابة في ذلك، فهم أبناء قومه وعشيرته، وحقيق به أن ينشر، ويذيع ما انطوى من شعرهم، وأيًّا ما كان الدّافع إلى ذلك فقد حفظ لنا جزءً غير يسير من شعر طيء لم يتوفّر مثله في غير الحماسة".(1)

وهذا الأمر وإن كان من باب القوميّة والعصبيّة إلّا أنّ نصوصه في الحماسة كانت جيّدة، فلم يشفع الحكم القبلي بضم نصوص رديئة على حساب نصوص جيّدة لغير قومه، يقول "علي النجدي ناصف": "إنَّ أبا تمّام وُفِّقَ في الاختيار من شعر غيره ما لم يوفّق في نظم شعره، فسلمت مختاراته من عيوب لم يسلم منها بعض شعره"(2).

وما الأسباب الرئيسية في هذا الباب الخوف من ردّة الفعل: كما هو الحال عند المفضّل، إذ جاء الهجاء : "لطيف وهو إلى التهديد أو العتاب أو اللّوم أقرب منه إلى الهجاء الصّريح"(3)، لأنّ هذه النصوص ستقدّم للأمير.

2/ الأسباب الموضوعيّة:

وهي الأصل في الاختيار فقد جاءت بجمع النصوص الجيّدة وتقديمها، كما فعل المفضّل إذ كان جمعه لتلك النصوص من باب تعليم المهدي ابن الأمير بعدما ظفر به المنصور أثناء مشاركته مع إبراهيم النفس الزكية، وألزمه ابنه ليؤدّبه ويعلّمه من أشعار العرب. (4)

ومن الأسباب كذلك حرص العرب في جمع هذا السجل "الذي ينطوي على شتّى أنواع العلوم، ولاسيما النحو، واللّغة والعروض وصنعة الشعر وأخبار العرب وأنسابهم".(5)

---

[1] – عبد الله عبد الرحيم عسيلان، حماسة أبي تمّام وشروحها، ص 46. وينظر كتاب أبو الفتح عثمانبن جني، المبهج في تفسير أسماء شعراء الحماسة، حققه حسن هنداوي ، دار القلم دمشق ، ط1، 1986، إذ أعطى تفسيرا بليغا ومهما للأسماء المختارة من ناحية المعنى .

[2] – علي النجدي ناصف، دراسة في حماسة أبي تمّام، ص 32.

[3] –مبروك المنّاعي، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ص 155.

[4] – أبو الفرج محمد بن إسحاق بن النديم، الفهرست، تحقيق ضاء تجدد ، دط، دت ، ص 75.

[5] –وداد كمال إبراهيم عسيلي، مختارات المفضّل الضبّي، ص 01.

وبجانب أوجه التوافق بين الكتابين لابدّ لنا من النّزول عند بعض أوجه الاختلاف وما انفردت به كلّ مجموعة عن الأخرى، وهذا الاختلاف يعطي تعدّد الصور والنظر في أحكام الاختيار، إذا كانت هذه الأحكام ذوقيّة حكمت على هذا النص بالجودة أو الاتيان بما لم يأت به الأُوَلْ، أوتفضيل نص على غيره.

أداة التشبيه	المفضّليات	الحماسة
الكاف	03 – 06- 07 – 26	11- 501- 752- 811
كأنّ	01 – 02 – 04 - 10 – 79	01 – 25 – 53 – 621
مثل	15 – 16 – 40 – 99 – 111	15 – 28 – 450 – 484
شبه – يشبه (وما يشتق منها)	38 – 48 – 76 -	652 – 699 – 702
تخال – خلت	31 – 38	702

يقول يزيد بن الخذّاق :

يقول مقّاس العائذي في مقطوعته :

يقول علي عبود خضير:"حيث أتى المشبه به مجموعة من الصور امتزجت جميعها مكونة صورة غير ما كان لها في حالة الإفراد ، فقد شبه يأسه من وصل حبيبته برجل شديد العطش ،هذه الهيئة الأولى ، ثم أخذ هذا الرجل من شدة عطشه يحفر الأرض بحثا عن الماء ،وهه الصورة الثانية ، ....." (1)

يقول سعد بن ناشب:

يقول المرقش :

يقول "نُصَيْبُ":

يقول "عنترة بن الأخْرس":

يقول "عبده ابن الطيّب":

1 – علي عبود خضير ، اختيارات أبي تمام في حماسته ، ص 171

يقول "المرقّش":

يقول "المرزوقي": "إذا رميْتني ببصرك لم يمكنك ملؤه منّي بُغْضًا وعداوة حتّى تعْرض عنّي كفعل النّاظر إلى الشّمس، فكأنّ الشّمس تدور من جهتي(1).

يقول "أبو كبير الهذلي":

يقول "أبو الطمحان":

يعد الرثاء أحد الأغراض الشعرية الصادقة في نقل العاطفة تجاه المرثي، وإن كان في حقيقته نقل المحاسن الميت، ففيه صفة المدح والثناء، والرثاء غالبا ما يكون للقريب كالأب أو الأخ والإبن أو عظيم كسيد القوم أو القائد أو الزعيم، وقد يرثي الشاعر نفسه وخاصة في آخر العمر ، وحالة أهله بعد فراقه .

يُعد الاهتمام بموسيقى الشعر ليس متعلقا بأصحاب الاختيارات فقط ، لقد عرف العرب منذ نشأة الشعر الموسيقى التي تجعل من الكلام مُطربا ومستأنَسا عند سماعه لذا " كان القدماء من علماء العربية لا يرون في الشعر أمرا جديدا يميّزه من النّثر إلا ما يشتمل عليه من الأوزان والقوافي، وكان قبلهم أرسطو في كتاب "الشّعر" يرى أن الدافع الأساسي للشعر يرجع إلى علتين :

يعتبر مبحث الإصابة في الوصف من أبرزالعناصر في عمود الشعر، إذ يكشف المفهوم عن نية مسبقة لأن يكون الواصف حاد الذكاء وحَسَنَ التمييز في أن يجعل كلامه من جهة دلالته على مقام القول مثالاً صادقاً في صدق ارتباطه بالواقع، متصلاً بالذاكرة التي يرتضيها العرف وذلك بذكر المعاني العامة التي هي ألصق بمثال الموصوف من حيث هو مثال[2]، واقترن شعر الوصف منذ البداية بالحرص على نقل جزئيات العالم الخارجي وتقديمها في صور أمينة تعكس المشهد وتحرص على تصوير المنظور الخارجي كل الحرص، ومما شجع على ذلك نظرة اللغويين إلى الشعر باعتباره " وثيقة تاريخية يمكن الاستعانة بها لدراسة المعارف المتصلة بحياة الأعراب، وما صاحب ذلك من إلحاح على أن العرب أودعت أشعارها في الأوصاف والتشبيهات والحِكم، وما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها ومرت به تجاربها وهم أهل وبر صحونهم البوادي وسقوفهم السماء فليست تعدوا أوصافهم ما رأوه

---

[1] -المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 162.

[2] - ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ط، 1973، ص ،170.169.

منها وفيها وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها ›"[1]، ومن هذه الزاوية نظر "الجاحظ" إلى الشعر القديم باعتباره مصدرا للمعارف العامة و(وثيقة فيزيقية) تقدم لمن يتأملها قدرا طيبا من الحقائق العلمية المتصلة بحياة الحيوان، كما تأثر "الجاحظ" في هذه النظرة باللغويين، ذلك أنهم تعاملوا مع شعر الوصف باعتباره نوعا أمينا من النقل يصف الأشياء ويحكيها على ما هي عليه وكما شوهدت من غير اعتماد لإغراب ولا إبداع.

يأخذنا الحديث في هذا العنصر عن الأمور اللغويّة التي تمّت دراستها في الفصل الثاني، من خلال التطبيق في نصوص المفضّليّات والحماسة، للبحث عن البيئات التي أخذا منها تلك الأشعار من منظور الضبط بقواعد اللّغة، وهذا من منطلقين.

ويوضّح لنا الجدول ومن خلال الدراسة أنّ أكثر الأدوات استعمالا في المدونتين،وهي على الترتيب:

ويمكن لهذا السبب كان أبو تمام لا يأتي بالنص كاملا ، فيأخذ منه ما يناسب الغرض الشعري، أو الباب فقط، " ومن ثمّ نراه لا يأتي بالقصيدة كاملة مثلما فعل الضبي ، والأصمعي من قبل ، ولكنه يختار من القصيدة الأبيات والمقاطع التي تناسب ذوقه الفني ، ومعايره النقدية " (2).

ويُفهم من كلام ابن قتيبة أن القصيدة العربية تركيبة ثلاثية، تبدأ بالنسيب، ويليه ذكر الأطلال والسفر، ثم الغرض الأساسي الذي هو عنده المدح ولكنه قد يكون هجاءً أو فخراً (3).

ويعرف عن أهل الاحتجاج أنّهم يحتجّون بالطبقتين الأوّليين مطلقًا دُون أي شك في لغة القوم فلا يدخل عليها أي تغيّر، أو تأثّر بالبيئات الأخرى وخاصّة بيئات الاحتجاج خاصّة، التي أخذت العربيّة عنهم، فلم تكن لغتهم تحتوي على عجمة أو دخيل، وقد فصّلت كتب أصول النحو في هذا الباب، من أجل البحث عن سلامة اللّغة بدراسة مفرداتها ومعانيها.

ويُعَرف بأنه ذكر محاسن الغير ، فقد يمدح الشاعر القوم أو الشخص إثباتا لوجه المدح فيه : كالقوة والنخوة، وقد تكون التكسّب والتقرب له نصيب في ذلك ، لأنه يقوم على الثناء وتعداد

[1] –ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 10.

[2] – أحمد شوقي من المصادر الأدبية واللغوية، ص 18

[3] – ينظر مبروك المناعي ، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ص 61

مناتب الإنسان الحي ، وإظهار آلائه وإشاعة محامده وفعاله (1).

ويعد المدح أحد الصور التي كان الشاعر الجاهلي يتغنى بها عند ذكر المحامد والثناء، لِمَا يُعْجِبُه من الأشخاص و المواقف .

ويتجلى هذا كثيرا خاصة في الحروف المتحركة، سواء تعلق ذلك بالروي أو بما قبله، لأن الوصل هو امتداد لحركة الروي، وله دلالته التكميلية لا مناص منها ، ويكشف عادل محلو هذه الميزة بقوله:"وهكذا يتبيّنْ الدور الذي يناط بالروي وَوَصْله في القصيدة العربية من حيث هما بنية صوتية تؤدى بخصائص المخرج والصفات والأعضاء المشاركة في تشكيلها،دلالات النص وتكشفها، لِتُكسب القصيدة أبعادا جمالية لا غنى لها عنها بقية الفونيمات المكونة للمستوى الصوتي في النص الشعري " (2) .

ووقع القسم من الشاعر ليجعله يَبَرُّ بقسمه عند اللّقاء إمّا غالب أو مغلوب ولا ينتظر منه حوارًا أو سِلْمًا.

وهي ربط علاقة بين المدوّنتين فيما اتّفقتا فيه من صيغ ومعاني، وكانت همزة وصل بينهما، وهذا التشابه سيكون من باب الحضور والغياب.

وهو وضع في التشبيه يجعل المشبّه مشبّهًا به، والمشبّه به مشبّهًا إيهامًا بأنّ المشبّه أقوى وأكمل في وجه الشبه من المشبّه به. (3)

وهنا يمكن نصل إلى حكم نقدي مفاده أنّ المفضّل يرى أنّ الغاية من الاستعارة تكمن في الدمج بين الطرفين وهي الارتقاء بالمشبّه إلى مرتبة المشبّه به وجعله مماثلًا له وهي قمّة البلاغة ورفعة المكانة الذوقيّة.

وهنا نجد أنفسنا أمام الحديث عن هذين الأمرين:

وهكذا النهي الذي يقتضي طلب الكف عن الشيء فقد جاء متعدّد الصور وهذا حسب فعل النهي، وحُسن توظيفه في الكلام والسياق.

---

[1] – غازي الطليمات ، عرفان الأشقر الأدب الجاهلي، ص 160

[2] – عادل محلو ، الصوت والدلالة في شعر الصعاليك ، أطروحة دكتوراه في علم اللغة ، جامعة باتنة،2007، ص 90

[3]- عبد العزيز قلقيلة، البلاغة الاصطلاحيّة، ص 49.

وهذه القضية هي التي فتحت الباب أمام النقاد في اتهام أبي تمام بالتصرف في النصوص زيادة ونقصانا أو بتغيير المفردة بأختها، وهذه القضية بذاتها كانت محل خلاف بين الدارسين والشّراح لديوان الحماسة.

وهذه الفكرة نظن أنها هي السبب التي جعلت من أبي تمام يأتي بالمقطوعات، فيختار من القصيدة ما يتناسب مع غرضه الشعري فقط ، فلا تداخل بين المعاني عنده، بل كل منها مستقل على الآخر، ففي قصيدة سُبَيْع بن خطيم نرى تداخل ثلاثة أغراض وهي : (الغزل ، الوصف ، الفخر)، وهذا التداخل يُعبّر عن تغَيّر حالة الشاعر من موقف إلى آخر ، فحسب ما يقتضيه الأمر.

وهذه الصورة التي جاء بها المفضّل لأبي قيس بن الأسلت تعطينا تصوّرًا آخر إلى القدرة الشعرية عنده، إذ كيف استطاع عقد مقارنة بين شيئين أمر حسّي (الحرب)، وأمر معنوي (الغول)، فالخوف منها وليد إيمان بوجود تلك القوى، والتأهّب لها، فتغيّره بعد الحرب وأنّ زوجته لم تعرفه فأصبح المنظر مخيفًا. (1)

وهذه الصّورة التي تجسّدت فيها أركان التشبيه الأربعة من المشبّه والمشبّه به وأداة التشبيه، ووجه الشبه، ليعطي صورة قريبة واضحة لكلّ متلقّي، وحتّى يكون وجه الموازنة متّفقا كما في المفضّليات، ونضيف مثالا آخر مرتبطا بأداة التشبيه (الكاف) وحدها مع ذكر الأركان.

وهذه الصورة الإيقاعية تجمع بين قوة المعنى وقوة الإيقاع في جمالية لصورة إبداعية رائعة .

وهذه الصفة هي قمّة الجمال في التشبيه البليغ، وإن كانت قليلة في الشعر لأنّ الشعراء كان جلّ اهتمامهم يسعى للتوضيح والبيان، ولذا نجد استعمالهم للصور التشبيهيّة بصيغ مختلفة وبكثرة.

وهذه الحالة لوعدنا إلى المدونتين لوجدنا تعددا الحالة وتنوعا في الحركة، وبصور مختلفة.

وهذه الحالة كما نلاحظ جاءت مرة واحدة في المفضليات ،وكذا في الحماسة ، وحتى النظر في النصوص الشعرية الأخرى من خلال بعض الدواوين الشعرية تجدها قليلة جدا ، وهذا بعد رجوعنا لعدة دواوين، فقد وجدناها عند امرئ القيس في 07 قصائد ، وعمرو بن كلثوم في 05 قصائد،ولم تأت ولو مرة واحدة عند عروة بن الورد ، وهذا كله متعلق بالقافية غير المردوفة، وأما المردوفة فلم نعثر

---

[1] أبو قيس بن الأسلت، الديوان، دراسة جمع وتحقيق حسن محمد باجودة، مكتبة دار التراث، مصر، (دط)، (دت)، ص 64.

عليها أصلا.

وهذه الحالة قد جاءت في الحماسة بصورة أكثر، إذ أنّ عدد النصوص يفوق نصوص المفضليّات بكثير، لكن أبا تمّام لم يأت بما شذّ عن قواعد اللغة في الفعل المضارع المقترن بلام النهي، فجاء بالفعل على اختلاف حركاته الإعرابيّة، كما جاء في المفضليات، ليحدّد لنا أحوال الفعل المضارع المقترن بلام النهي من الناحية الإعرابية، وتعدّد المعنى لهذا النهي من الناحية البلاغيّة، وهذا بتحديد درجة النهي والمسافة الفاصلة بين صاحب النهي، والذي يؤمر بالكف عن الفعل فنرى اقترانه بنون التوكيد الثقيلة والخفيفة قد يُغيّر من الحركة الإعرابية من ناحية ودرجة الكف من ناحية البلاغة.

وهذه الحالات الأربع في الحماسة تعد قليلة جداً مقارنة بعدد القصائد (882) بين قصيدة ومقطوعة، وإن كان المفضل وأبو تمام لم يوليا اهتماما للقوافي المقيدة، وهذا لقلتها في الشعر العربي، إذ يميل الشاعر للإطلاق ، لما فيه من امْتدَاد الصوت وطول النفس .

وهذه البحور الشعرية لها القدرة الفائقة في الإتيان بالصورة الإيقاعية " التي تتشكل في البناء الصوتي الناشئ في الإيقاعات المتعمدة على وحدة النغمات التي تتوالى فيها الحركات والسكنات بانتظام، واطراد في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة، لواسطة أصباع بديعية"(1).

وهذه البحور الثلاثة الأخيرة جاءت في الحماسة ومثال الرجز قول قديصة النصراني :

وهذه الأوزان الكثيرة الشيوع قد أُطلِق عليها اسم القومية لأن جميع الشعراء أو الأقوام لابد لهم من النسج على منوالها ،وسهولة العامل معها :" فهناك إذن أوزان للشعر كثيرة الشيوع مألوفة محبوبة،يطرقها كل الشعراء وينسجون عليها معظم أشعارهم، كما أن هناك أخرى نادرة لا تستسيغها الآذان ولا يلجأ إليها الشعراء إلا في القليل من الأحيان، ينظمون منها قطعا صغيرة رغبة في التنويع والتجديد" (2).

وهذه الأغراض تمثل الجزء الأكبر من الشعر العربي، وتدخل فيها معظم المعاني ، وهذا التوافق في هذه العناصر الكبرى من باب صورة الشعر العامة، فالغزل عند المفضل الذي يحمل العفة وذكر

---

[1] – زيد بن غانم الجهني ، الصورة الفنية في المفضليات، ج2 ،ص 835

[2] – إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ص 186

الخلق الحسن في المرأة، هو النسيب عند أبي تمام، فلا يوجد فرق بين المعنيين "(1).

وهذه الأركان أو العناصر هي أهم المقومات التي لابد من تناولها والنظر فيها في هذا الجانب، فهي أساس العروض .

وهذا يعطينا انطباعًا أو حكمًا على المدوّنتين بمدى اهتمامهما بهذا النوع البياني، وجاء حضوره لتقديم تلك النصوص جماليّة عالية، والإضفاء عليها صبغة الذوق النقدي والحس المرهف والطلب الجمالي البلاغي المنطلق من الذوق الجيد .

وهذا من أجل إيجاد توازن بين العناصر، فلا يولى أحدها اهتماما أكثر من آخر، فهي متكاملة منسجمة، فكلما كانت متصلة متناسقة جاءت الألفاظ جيدة والمعاني تامة والموسيقى الإيقاعية عذبة ، ونحن في هذه الدراسة الموازنة سنحاول تسليط الضوء على تلك العناصر التي وجدت في المدونتين أواستقلت بها أحدهما ، عسى أن نجد سبباً لذلك التمايز بن العناصر

وهذا ما يفسر أن المفضل وأبا تمام كانا يميلان إلى الحروف القوية في إيقاعها وموسيقاها.

وهذا ما يجعلنا نسأل على نوعيّة التشبيه عند المفضّل، فقد جاءت تلك التشبيهات بسيطة "ولعلّ أوّل ما يستدعي انتباهنا في التشبيه عند شعراء المفضّليات، ذلك التشبيه البسيط الذي يلجأ فيه الشاعر إلى استخدام أدوات التشبيه المختلفة مدركًا أهمّيتها(2)"، فبساطة التشبيه عند المفضّل تختلف عمّا عند أبي تمّام الذي يميل إلى الغموض والإيهام

وهذا ما يجعل من النهي يخرج من صورته الأصلية إلى صور أخرى تحملها الدلالة والسياق ومن خلال البحث في النصوص وجدنا أنّ النهي قد جاء بصور متعدّدة من الناحية الإعرابيّة (السكون، حذف حرف العلّة، حذف النون، الفتح عند اتّصاله بنون التوكيد)، نلمس من خلالها تجسيد القواعد الموجودة والمتعلّقة بهذا الأمر، إذ يتجلّى ذلك في وجود هذه الحالات في خبايا النصوص، ففي قول "عمرو بن الأهتم":

---

1 – يرى قدامة بن جعفر أن هناك من يفرق بينهما ، فالنسيب ذكر خلق النساء وأخلاقهن، وتصرف أحوال الهوى به معهن، والغزل: هو التصابي والاستهتار، نقد الشعر ،ص 134

2 – وداد كمال إبراهيم عسيلي، المفضّل الضبّي واختياراته، ص 204.

وهذا ما يجعل من أبي تمّام يعطينا صورة واضحة على مذهبه الذوقي الّذي يميل فيه إلى البديع، ولا ضرو إذ أنّ حسّه الإيقاعي الموسيقي الذي يمتلكه قد يقوده إلى جعله المعيار العام في اختيار نص على آخر.

وهذا ما توضّحه الصورة التشبيهية التي تأتي مفسّرة لبعض جزئيّات الصورة الحقيقيّة. (1)

وهذا ما استطعنا أن نوضّحه بصورة عامّة على أوجه التوافق بين المدوّنتين من خلال النصوص المختارة، وإنّ من أهمّ أسباب التوافق العامّة، التشابه الشعري إذ كانت النصوص المختارة من نفس البيئة المكانيّة ونفس المراحل الزمنيّة للشعراء، ونفس مقاييس الجودة عندهم، والتي بنوا عليها أشعارهم، ولذا كانت آليّات التوافق.

وهذا ليس بغريب إذ أنّ استعمال الأداة (كأنّ) لأسباب أهمّها:

وهذا كلّه لا يتحقّق إلّا بوجود علاقة بين الصور وإحداثيّاتها وجزئيّاتها.

وهذا النوع من المؤكّدات يحملنا إلى الحديث عن أضرب الخبر وكيف يأتي المؤكّد فيه، لما يحسّ الشاعر إيجاد شك وتردّد عند السامع، فيصبح ضرب الخبر بين الطلب والإنكار.

وهذا النوع قد يُدمج في الوصف (الصفات) .

وهذا النّوع قد وظّفه الشعراء كثيرًا من خلال المفضّليات والحماسة، لأنّ الشعراء يعقدون مقارنة بين الأشياء القريبة منهم فتكون الصورة مفرد متعلّق بمفرد أو يكون منتزع من متعدّد وهذه غاية التشبيه التمثيلي، فهي عبارة على مشبّه بكلّ حالاته وأوصافه مع المشبّه به بكلّ حالاته وأوصافه حالة عقد المقارنة، وهنا تكمن الصورة التركيبيّة في حلّتها الجماليّة الرّائعة وهنا تظهر القدرة على نقل الشكل وجزئيّاته بين طرفي التشبيه.

وهذا الغرض يعرض فيه الشاعر "الذم والتشهير بعيوب خصمه المعنوية والجسمية، وهو نقيض المدح " (2)

وهذا الغرض لم يوجد في الحماسة كأحد أبوابها ، ولكن قد يجيء ضمن الأغراض الشعرية الأخرى كالحماسة مثلا.

---

[1] -زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنّية في المفضّليات، ج1، ص 173.

[2] -غازي الطليمات ، عرفان الأشقر ، الأدب الجاهلي، ص 179

وهذا العلم الذي يهتم بالعروض وموسيقى الشعر ، لم يوجد في غير اللغة العربية ،" والشعر العربي هو المتفرد بفن العروض لأنه المتفرد بالأوزان المضبوطة بالأعاريض على جملة البحور، فالحرص على هذا الفن ومعرفته حرص على اللغة العربية " (1).

وهذا الحكم قد يختلف من شاعر لآخر، أومن ديوان لآخر، لكن الطبع العام يبقى نسبي، فتحضر أحيانا وتغيب أخرى .

وهذا التشبيه قد ازدانت به كلا المدوّنتين من خلال حضوره المكثّف وليس إلّا عبارة على ذوق رفيع عند المفضّل وأبي تمّام.

وهذا التشبيه جعله الشاعر وعقده بين صورة رجل نحيف في خِفَّتِهِ وخفّة السيف لأنّ الأصل "في البيت هو "وحرف السّاق كطيّ المحمل"، إلّا أنّ الأداة وهي الكاف حذفت لتقريب الوصف والصّورة إلى ذهن السّامعين، فكأنّه أراد أن يخبرهم أنّ هذا الرّجل ليس فقط مخيفًا وإنّما هو أيضا خفيف الحركة جدًّا فهو شبيه بالسيف لا ينقص منه شيء"(2).

وَهَارِبَهُ البَقْعَاءُ أَصْبَحَ جَمْعُهَا * أَمَامَ جُمُوعِ النَّاسِ جَمْعًا مُقَدَّمَا**[3]

ونقل محمد حسين نقشه دواعي عدم اهتمام أبو تمام بالوصف لأنه لم يكن يهتم به لا في شعره ولا في اختياره (4)، و هذا يعود إلى أن أبا تمام يرى الوصف متفرعًا في جميع الأغراض الشعرية ، فلا بد للشاعر من التصوير والتشخيص في شعره .

ونُقل عن "الجرجاني" في هذا الباب قوله: "يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر له والهمّة في طلبه، وما كان منه ألطف كان امتناعه عليك أكثر وإباؤه أظهر واحتجاجه أشدّ، ومن المركوز في الطبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالرمزيّة أولى، فكان موقعه في النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضنّ وأشغف"(5).

ونصوص المفضّليات قد احتوت المجاز المرسل، مجسّدة أساليب العرب في الكلام، فهو

---

1 – محمود علي السمّان ، العروض القديم، ص 08

2 –علي عبّود خضير، اختيارات أبي تمّام في حماسته، ص 169.

-3- المفضل الضبي، المفضليات، ص 39.

4 –علي عبود حصير – اختيارات أبي تمام في حماسته، ص 45

5 –علي عبّود خضير، اختيارات أبي تمّام في حماسته، ص 175.

"جانب مشرق ومهمّ من علم البيان، وهو ينتهج الطرق وهي تسلكها، وهو يُعيّن الوسائل وهي تملكها، وهو يرشد إلى الينبوع وهي تغترف منه" (1).

ونستخلص من هذا كله أن المفضليات والحماسة لم يخرجا عن أغراض ومعاني الشعر العربي من مدح وفخر وهجاء ورثاء ووصف وغزل، وما ينتج عنها، وتتداخل معه كالحماسة، ومذمة النساء ، الملح والحكمة واللهو والتأمل والوصية .وهذه كلها معاني سعى الشعر العربي إلى تجسيدها وتوظيفها .

ونجد وصف الليل ، والبرق أوضوئه والرياح ، والماء في قصيدة ملحة الجرمي :

ونجد صورةً أخرى للتشبيه الضمني في الحماسة عند جعل الشيء الحسّي في منزلة وحكم المعنوي، فجاء التشبيه مثل الإلزام والحتميّة.

وَنَارٍ كَسَحْرِ العُودِ تَرْفَعُ ضَوْءَهَا * مَعَ اللَّيْلِ هَبَّاتُ الرِّيَاحِ الصَّوَارِدُ**[2]

ومنها قول "متمّم بن النويرة":

ومن صوره في الحماسة قول الشاعر :

ومن صور التنوع في القافية وهذا قد طرأ على غدد احرف القافية فكانت أربعة (/0/0) ، خمسة (/0//0) ، وستة (/0///0) ،وهذا التّنوع له دلالاته ومعانيه ، فكلما احتاج الشاعر لوسيلة توصله لأداء معناه،موافقا لغرضه الشعري وطريقته الموسيقية سار عليه وانتهجه لأنه المسلك الأصوب الذي يفي بالهدف والغرض .

ومن صور الاختلاف أو التي جاءت في إحداهما دون الأخرى .

ومن ذلك قول الشاعر :

ومن خلال هذا الأمر يظهر لنا التطابق الشبه التام بين اختيارت المفضل الضبي وحماسة أبي تمام في أهم العناصر المدروسة، وهذا يعود للفهم الجيد لبواطن الجمال النصي ، أو مايسمى بالوعي النصي عند المتلقي ، فجاءت المماثلة للتعبير على أن النصوص المختارة قد وظفت عناصر البلاغة العربية في مواضعها بحثا عن الجودة والرقي بالمعنى.

ومن خلال دراسة النص الجاهلي والإسلامي توصّلوا لإلزاميّتها، ولعلّ المرحلة السابقة لها عند

1- ميساء صلاح وداي السّلامي، لغة الشعر في المفضّليّات، ص115.

2- المصدر نفسه، ص 145.

أبي عبيدة كانت قد أعطت الإرهاصات الأولى، ولهذا فلا يمكن أن يغفلها أصحاب المختارات الشعرية، باعتبارها أحد المرتكزات البلاغية فقد جاءت في النصوص الشعرية للمفضليات والحماسة بنسبة لا بأس بها، وإن كانت قبل الحديث عنها بصفة متخصّصة، إلّا أنّهم قد عرفوا بواطن الجمال.

ومن خلال النظر في النصوص التي جاء في هذا الباب تراها تتراوح بين الوصف والهجاء .

ومن خلال النظر في الأغراض الشعرية في المفضليات والحماسة نجد أنهما يشتركان في:"المدح ، الهجاء، الرثاء ، الوصف ، الغزل (النسيب) " .

ومن أمثلتها قول بعض بني فقعس:

ومن المديد قول الشاعر :

ومن الجمالية في الردف أنه يعطي صورة امتداد الصوت ليعبّر عمّا يختلج في نفسية الشاعر بطول النفس ، وَمدّ الحرف ، "ويُسْهم التزاوج بين الواو والياء في قوافي القصائد بدور بارز في إثراء الإيقاع للقصيدة ، وتحقيق شعرية النص بما يولّد من نغمات إيقاعية مزدوجة، تتضافر فيما بينها مْشَكّلة سيمفونية إيقاعية تموج بالتفاعل والانفصام تارة، وبالتنسيق والانسجام تارة أخرى ، وهذا الازدواج الإيقاعي يمد القصيدة بالتناغم ، ويحقق لها قدراً كبيراً من الشعرية" (1).

ومن الأمور التي نلاحظها في قصائد المفضليات أنها أحيانا تكون مشتملة على أكثر من غرض واحد، فقد يأتي الغرضان في قصيدة واحدة، نحو قصيدة أبي ذؤيب التي يقول في مطلعها:

ومن الأمثلة التي تعطي لنا صورة التشبيه البليغ نذكر:

وممّا وُجد من اختلاف بين المدوّنتين في المقياس البلاغي نذكر:

ومما أخذ عنه أيضا عدم التوفيق فيضم بعض النصوص في أبواب ليست موافقة لها، يقول عبد الله عبد الرحيم عسيلان نقلا عن البغدادي ، إذ ذكر قول الشاعر :

ومما أُخذ عن أبي تمام في تقسيمه " تداخل الموضوعات بعضها في بعض ، فالحديث عن الأضياف يدخل في المديح أو في الحماسة، والفخر والسير والنعاس يدخلان في الصفات، كما تدخل مذمة النساء في الهجاء، أما الملح فغير واضحة الدلالة ، وجاء في باب الأدب بما يدل على أنه يقصد به معنى التهذيب، غير أنه أنشد فيه أبياتا في وصف الخمر، وأغفل أغفالا تاماً باب

[1] -أحمد الصالح النهمي ، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة، ص 94

العتاب والاعتذار" (1).

ومعنى ذلك أن الشعر الجاهلي ارتبط بالغناء عند أقدم شعرائه" [2].

ومجمل ذلك أنّ المفضّليّات وحماسة أبي تمّام كان لهما الفضل الكبير في عدّة صور لغويّة مجسّدة صورتها في أشعارهما المختارة، وإن كان المنطلق الأوّل عند المفضّل الذي كان غرضه تعليمي، وأبي تمّام (غرضه الجمع والحفظ)، إلّا أنّهما قد توافقا وَوُفِّقَا في الاختيار لهذه النصوص من الناحية الأسلوبيّة اللّغويّة، فجمع الأسلوب عندهما بين التجسيد اللغوي لتلك القواعد والتنوّع البلاغي من خلال أغراضها وأهدافها.

ومثالها قول الخنساء :

ومثاله قول الحُصين بن الحُمام :

وما يخص القافية المطلقة ، فقد تجلت في المدونتين بصور متعددة ومختلفة تؤكد لكل باحث الصور التي نُسج الشعر العربي على منوالها .

وَلَّى حَثِيثًا وَهَـــذَا الشَّـــيْبُ يَطْلُبُهُ * لَوْ كَانَ يُدْرِكُهُ رَكْضُ اليَعَاقِيبُ** (3)

ولوعدنا إلى النظر في الحماسة سنرى نفس الحكم ، فقد شكلت هذه الحروف ما يزيد عن 551 قصيدة ومقطوعة،بنسبة 62.47 % من نصوص الحماسة، أي ما يفوق النصف، ويمكن تعليل ذلك بأن هذه الأصوات تتميز بأنها أكثر الأصوات الساكنة وضوحاً ، وأقربها إلى طبيعة أصوات اللّين، لذا يميل بعضُهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللّين، ومن الممكن أن تُعَد حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللّين، ففيها من صفات الأولى أنّ مجرى النفس فيها تعترضه بعض الحوائل، وفيها أيضا من صفات اللّين أنها لا يكاد يُسمع لها أي نوع الخفيف، وأنها أكثر وضوحاً في السمع(4).

ولو نظرنا في تلك الحروف التي جاءت في الحماسة دون المفضليات لوجدنا أنها حروف تمتاز

---

[1] - شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ص 195 ، ينظر كذلك الطاهر أحمد مكي، دراسة في مصادر الأدب،ص 124

[2] -شوقي ضيف ، العصر الجاهلي ص 190

[3]- المفضّل الضبي، المفضّليات، ص 69.

[4] - أحمد الصالح النهمي ، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة ص 76 - 78

بالرقة وأنها خافتة ... فهي لا تعبر على الفخامة و القوة، ولذا وجدنا أبا تمام لم يكثر منها .

ولو نظرنا إلى الحروف المهموسة في المدونتين سنجدها قليلة جدا، مقارنة بعدد الحروف (خص،ضغط،قظ)،فمن هذه السبعة التي سجّلت حضورها(القاف) فقط في 06قصائد في المفضليات من 130 قصيدة ، وفي الحماسة كان الحضور لثلاثة أحرف (الصاء 01 ، القاف 35، الضاد08 حالات)، فمقارنة بعدد القصائد الموجودة نجدها لا يمثل سوى 4.61 % في المفضليات وبنسبة 4,98 % في الحماسة.

ولو عدنا إلى الحماسة سنجد هذا التباين.

ولو جمعنا بين الدراستين سنجد القواسم المشتركة تكمن في الأغراض الشعرية المعهودة "المدح، الهجاء، الفخر ، الرثاء ، الوصف ، الغزل "، فعملية الجمع بين الدراستين تعطينا آلية التقارب بين المؤلفيْن من ناحية تناول المدونة ، " فاعتماد الإحصاء ، خاصة بالنسبة إلى الأغراض لا يعني الدقة التامة وإلغاء إمكانيات الخطأ، فعندما نقول إنّ عدد أبيات الفخر 1006، فهذا لا يعني أنها كذلك بالضبط ، وكذلك الأمر بالنسبة إلى سائر الأغراض : أي إنّ وصولنا إلى هذه الأرقام سبقته أحيانا أوقات من التردد في ضبط الحدود، بين هذا الغرض أو ذاك لأن حالات " تماس " الأغراض موجودة بكثرة في شعر المفضليات ، وإن فائدة الجرد والإحصاء لا شك فيها، لأنها تبعد الباحث عن الإرتسامية والعمومية وتمكّن من تقييد الأحكام وتحدّ من جموع إطلاقيتها " (1)

ولهذا جاء الهجاء في المفضليات للتعليم والتوجيه والتأديب بالابتعاد عما يشوب النفس والخلق، أكثر من قصد الاستنقاص والاحتقار .

ولمّا أضأنا النار عند شوائنا* حياءً ، وما فُحْشي على تلك من أجالس** (2)

وَلَكِنَّهَا زَادَتْ عَلَى الحُسْنِ كُلُّهُ * كَمَالًا وَمِنْ طِيبٍ عَلَى كُلِّ طِيب**[3]

ولقد جاءت كلا الاستعارتين في المفضليات والحماسة بعدد كبير، وإن لم نبالغ فيه ليست بعيدة عن التشبيه ففي مفضلية "سويد بن أبي كاهل" فقط حوالي (22) استعارة، من 108 بيتًا. (4)

[1] – مبروك المناعي ، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم ،ص 87

[2] – المفضل الضبي ، المفضليات، ص 129

[3]- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 41.

[4]- ينظر، زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنّية في المفضّليات، ج1، ص 129

ولقد جاءت (مثل) في المدوّنتين بكثرة وسنذكر مثالًا واحدًا عنها من المدوّنتين.

ولعلّ ما ذكرناه في الفصل الأوّل يعطي دلالة واضحة على تصويرهم المرأة بالثور وخاصة في هذه الصورة والتي تجلب الانتباه من خلال اللّون والشكل.

ولعلّ الدّراسة اللّغويّة لديوان المفضّليّات، كيف وظّفت هذه النصوص جميع حالات الاستفهام بتوظيف أدواته (ذكرًا وحذفًا)، وتوكيد الفعل بعد الاستفهام، واقتران أدوات الاستفهام بأم الاستفهاميّة عند خروجها عن المجرى.[1]

ولذا نجد التعاريف الخاصة بالهجاء دائما تربطه بالعاطفة وردة الفعل تجاه أمر ما، سواء تعلق الأمر بفرد أو جماعة أو قبليلة أو خلق(2).

ولذا فإن الغرض الشعري لا يقتصر على التوضيح والبيان ، بقدر ما يهتم بالقصد والإفهام لتقديم المغزى منه للمتلقي، وبيان ما يريد البوح عنه في كلماته، ورسم هدفها المنشود الذي يتجلى في كشف المقصد والمراد الذي تجسده تلك الألفاظ ، فالنقاد والدارسون للشعر ترى في كلامهم نعت المعنى، وهو القصد والهدف، وليس الغرض منه الحقيقة القريبة بل تلك المرامي والغايات المنشودة .

ولذا جاءت هذه القافية متنوعة من عدة جوانب منها :

ولذا أراد الشاعر أن ينقل صورة دفع العار واللّوم والعيب عن نفسه بالقوّة، وهذا لحتميّة الأمر، وكما هو معلوم من شيم العرب الذين لا يرتضون بالدّنيّة أبدًا، فالأمر المقدّر والمحتّم الذي لابدّ أن يصير ويقع مهما كانت العوامل التي تسعى لرده.

ولا تعني الندرة فيه حكمًا على عجز الشعراء أو ضعف شعرهم –كلّا–، وإنّما الغاية كما أسلفنا الوضوح والبيان، بخلاف التلميح وغير الصراحة.

---

[1]- للتفصيل أكثر في هذا الباب يُراجع الدراسة المعنونة بالظواهر التركيبيّة في ديوان المفضّليّات، فقد جاءت دراستها لجميع الجزئيّات الخاصّة والمتعلّقة بالاستفهام بتفصيل وتمثيل من (310-400)، فجمعت فيها الحالات التي جاء عليها وعرضها على قواعد اللغة.

[2] –راجي الأسمر أروع ما قبل في الهجاء ، دار النفائس ، لبنان ط1، 1992، ص 07، ويعد هذا الكتاب من أجمل الكتب المنهجية والدراسة لغرض الهجاء.

وكما يُعلم أن المفضليات قد اختارها صاحبها ، لغرض التعليم، وهو ما يستدعي منه حُسن الاختيار ليَسْهُل في الحفظ والفهم ، ولذا يختار له أحسن الألفاظ في قالبها الموسيقي الجيد من أجل "تسهيل عملية الحفظ للقارئ ، فإن كل كلام منتظم يَسْهلُ حفظُه ، وما الوزن والقافية سوى نظام يبنى عليه الكلام ،فلذلك يَسْهلُ حفظُه، وهذه هي غاية الشعر أن يحفظ وينتشر بين الناس ، لأن الشاعر عادة عندما يكتب يريد من شعره الشيوع والخلود " (1)

وكما نُظمت القصائد في المفضليات على تسعة بحور شعرية من جملة السة عشر (16) بحرا، وهي تمثل البحور الطويلة وذات النفس الطويل، وقدرتها في التعامل مع تلك الأغراض الشعرية،وحسن التعامل مع مرونة التوظيف ، وقدرتها على إضفاء الإيقاع الموسيقي الجيد الذي يلفت ويجذب السمع، عند المتلقي ، كما أن في هذه البحور جميع التفعيلات العروضية .

وكما جاء النداء بأساليب لغويّة أخرى كالندبة والاستغاثة(2)، وهذا من الناحية البلاغيّة التي توحي إليها الصياغات، وكذلك حالة المناديِ وقت النداء وقد استطاعت هذه النصوص توضيح الصورة الأخرى للنداء وهو الترخيم (وهو حذف حرف أو أكثر من المنادي)، لحضور هذا الشكل من أشكال النداء في الشعر العربي القديم (الجاهلي منه والإسلامي).

وكلما مضينا مع الزمن ازداد ارتباط الوصف بمفهوم المحاكاة ووجد ما يدعمه في الأفكار الأرسطية التي بدأت تشيع بفضل المترجمين والشراح من الفلاسفة، فأصبحت الصورة الوصفية الناجحة هي التي تنقل العالم الخارجي لتعكس في خيال المتلقي مشاهده المحسوسة إلى الدرجة التي تجعل المتلقي يشعر أنه في حضرة المشهد نفسه ويعاينه، وهكذا يحدد "قدامة" الوصف بأنه"ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات "(3)، ويرى أنه " لما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على ضروب الأشياء المركبة من ضروب المعاني، كان أحسنهم وصفا من أتى في شعره بأكثر المعاني التي

---

[1] -علي عبود خضير ، اختيارات أبي تمام في حماسته ص 128

[2] - ينظر، ميساء صلاح وداي السلامي، ص 84-85، وعلي جمعة عثمان، نظام الجملة في شعر الحماسة، ص 201-205.

[3] - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، .ص 130.

لموصوف مركب منها، ثم بأَظْهَرِها فيه وأولاها حتى يحكيه ويمثله للحس بنعته "[1]، مما يترتب عليه أن

كون أفضل الشعراء هو الذي ينقل صفات الأشياء، ويستقصي أثر هيئاتها، ليحكيها لسامعها.

وكقول "الحُصين بن الحُمام":

وكشفت هذه الحروف على القوة من ناحية الصوت والدلالة، فجاءت في مجملها من الأحرف المجهورة التي تمتاز بالضخامة والتعبير الموصي .

وكذلك وجود الغرض الحماسي بالنسبة الكبيرة عند أبي تمام ،إذ فرضت عليه المواقف والأحداث الإكثار منها لما فيها من شحذ الهمم والاستعداد للحرب ، إذ تلك المدة تعدّ مرحلة التوتر في التاريخ الإسلامي، فقد كثرت فيها الحروب بين العرب والفرس من جهة، وبين الإسلام والصليبيين من جهة أخرى.

وكذلك ممّا اتفقت فيه المدوّنتان عدم الاقتصار على الأداة المعروفة للتشبيه وهي (الكاف، كأنّ) بل تنوّعت تلك الأدوات بما يكشف الشبه فيها (مثل، شبه، تخال).

وكذلك قول "القطامي":

وكذلك في قول دريد بن الصمة فقد أشار المحقق للحماسة أنه في الرثاء لا في المدح .

وكذلك في قول آخر:

وكذلك جاء التضاد في قول "خراشة بن عمرو":

وَكَذَاكَ الحُبُّ مَا أَشْجَعَهُ * يَرْكَبُ الهَوْلَ وَيَعْصِي مَنْ وَزَعْ** (2)

وقول "رجل من اليهود":

وقع التشبيه بين أشياء معقولة غير محسوسة، و أعطى صورة المساواة بين هذه الأشياء وعقد مقارنة بينها، "ولم يكن المشبّه به أوضح من المشبّه في كلا التشبيهين، بل نراهما متساويين في الدّلالة، يشوبهما بعض الغموض الذي يحتاج إلى تفسير لا يستطيع أن ينهض به المشبّه به المعقول"(3).

وقد يصل الرثاء قمة الوله والتيْه والهيام كقول المتمم بن نويرة :

---

[1] -علي عبود خضير ، اختيارات أبي تمام في الحماسة،، ص 130.

[2] -المفضّل الضبي، المفضّليات، ص 111.

[3] - علي عبّود خضير، اختيارات أبي تمّام في حماسته، ص 174.

وقد وُجد هذا في المفضليات في موضعين منها قول "المرار":

وقد درس مبروك المناعي مجموع الحروف التي جاءت في المفضليات وكانت لها الغلبة في حضورها كحرف روي، فوجدها تنحصر في سبعة أحرف: (الميم ، اللام، الدال ، النون ، الباء ، الراء ، العين)،وقد جاء مجموع القصائد 105 قصيدة، أي ما يزيد عن 80 % من المفضليات .

وقد خص النابغة الاعتذار بفصل خاص في الباب الثالث والاعتذار ، حكمه حكم العتاب أو الإغراء، يقول ابن رشيق : " غير أن العتاب حال بين حالتين ، فهو طرف لكل واحد منهما وكذلك الإغراء ليس بمدح ولا هجاء "(1).

وقد حَفِلت الدواوين الشعرية ، بهذا الغرض سواءً اللاذع منه والمؤدب، وما يلاحظ في المفضليات وحماسة أبي تمام أن هذا الغرض لم يأت في صورته اللاذعة ، إذ غلب عليه الطابع التعليمي التأديبي ، أو ما يحمل في طياته اللوم والغلظة ، دون الإهانة والقدح الذي يسقط المهجو من أعين الناس جملة وتفصيلا ، بل ما جاء به المفضل كان متعلقا بمواقف خاصة ،كعدم النصرة في معركة ، أو البخل عند الحاجة .

وقد جئنا بهذه الحالة لتعطينا التوافق من جهة أخرى بين المدونتين، فتعكس لنا صورة الشعر العربي بتعدد صوره، فيُحدث اختلافا في النغم والإيقاع .

وقد جاءت مرة واحدة فقط ففي قول ثعلبة بن عمرو :

وقد تراوح التوكيد بين المفضّليّات والحماسة بصور مختلفة،، وقد جاءت كثرة الحضور فيه في جانبه المعنوي، لأنّه متعدّد الصور، يقصد منه تأكيد المعنى، ودرء الشك منه، ولكثرة ألفاظه وأحواله، تتعدّد معانيه وتكثر وتزداد.

وقد تجلّى هذا النوع في غرض الغزل والوصف، وقد أوضح "مبروك المنّاعي" الغايةَ من ذلك بوجود هذا النوع في الغزل، والدّاعي لذلك لأنّ اقترانها بالمرأة له أسباب عدّة وهي من النّوع الأسطوري والعقدي تصبح بمقتضاها رموز شكليّة .... وبين قرائنها الأرضيّة من الإنسان والحيوان والجماد (المرأة والبقرة، والغزالة .... ممّا من شأنه أن يُسْهِمَ إذا ما أميط عنه اللّثام بدقّة. (2)

[1] -ابن رشيق ، العمدة ج1 ص 121

[2] -مبروك المنّاعي، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ص 114.

وقد أجرى مبروك المناعي مقارنة بين المفضليات وعدة دواوين أخرى ، وتوصل إلى الخصائص التي جعلتها تنتشر أكثر من غيرها .

وقد أتى الاختلاف في مجموعة من النقاط :

وقد اتّفقت المفضّليات مع الحماسة في هذا الأمر كثيرًا، ولا ننكر إذ أنّ الذوق الأدبي للمؤلّفيْن قد غلب عليه الجانب المعنوي البديعي، الّذي يجعل من الشاعر يعبّر عن مواقفه بصورة تلقائيّة، وهذا ما يعطي النصوص الجودة الفنّية وهي تُعدّ القيمة الفنّية الخالصة لمعيار الانتقاء في اختيارات أبي تمّام، فكلّما كان النص متماسكًا جيّد المعنى والمبنى كان أقرب لأبي تمّام، "يبدو أنّ ما تجدر الإشارة إليه هو أنّ اختيارات أبي تمّام لا تكمن أهمّيتها في ثرائها الفنّي وجودتها فحسب، بل في قدرتها على تحقيق التوازن الرّائع بين القيم الأخلاقيّة، وعناصر الفن فصيانة الشرف، والحفاظ على طهارة العرض مثلا، فأهمّ القيم التي يسترخص الفارس العربي روحه وماله في الذبّ عنها تتجلّى في اختيارات أبي تمّام في صيغة فنّية محكمة" (1).

وقال وقد مالت به نَشْوَةُ الكَرَى * نعاساً ومن يَعْلَقْ سُرى بليل يكسل**(2)

وقال قوم : الشعر كله نوعان : مدح وهجاء، فإلى المدح يرجع الرثاء والافتخار والتشبيب، وما يتعلق بذلك من محمود الوصف، كصفات الطلول والآثار ، والتشبيهات الحسان. وكذلك تحسين الأخلاق، كالأمثال والحكم والمواعظ والزهد في الدنيا والقناعة ، والهجاء ضدّ ذلك كله(3).

وقال عبد الكريم يجمع اصناف الشعر اربعة : المديح ، الهجاء ، الحكمة ، اللهو .

وقال الرماني خمسة أغراض : النسيب ، المدح ، الهجاء ، الفخر ، الوصف .

وقال الأشجع السلمي :

وفي هذه الدراسة للجانب الموسيقي سيجبرنا الحديث عن البحور الشعرية التي نُظمت عليها قصائد ومقطوعات المدونتين ، فظهرت لنا سيطرة بعض البحور بقوة ، وتم اقتصار ذلك على البحور الآتية: (الطويل، الكامل، الوافر، البسيط)، فهذه البحور الأربعة كانت لها سيطرة شبه تامة

---

[1]- أحمد الصالح النهمي، الخصائص الأسلوبيّة في شعر الحماسة، ص 275.

[2] -أبو تمام ، ديوان الحماسة ،ص 13

[3] - ينظر ابن رشيق ، العمدة ج1 ص 120 ، 121

القصائد، وهذا الأمر ليس مقتصراً على المفضليات أو الحماسة فَحَسْب، بل جميع الدواوين الشعرية أومعظم الشعر العربي ، لأن هذه البحور لها القدرة على التكيُّف والانسجام مع جميع جوانب الحياة الشعرية، وقدرتها في التصوير النفسي للأغراض الشعرية، من (مدح، هجاء، وصف، تأمل، غزل...)(1).

وفي نصوص المدوّنتين كان لحضور التشبيه فيها كبير، وهذا يعود إلى القيمة الفنية له من الناحية البلاغية، ومن باب الربط بين الأشياء وتوضيحها وتقريبها عند الشاعر: "ولا غرابة في ذلك فالتشبيه من أهم صور البيان التي ينزع إليها الإنسان عمومًا والشاعر على وجه خاص، تلبية لحاجته في الإبانة عن المعاني الذهنيّة والكشف عن الأشياء الغامضة، فيخرج المبهم إلى الإيضاح، والملتبس إلى البيان، ويتجلّى المتخيّل في صورة المحقق، والمتوهّم في معرض المتيقّن، والغائب كأنّه شاهد، وهو أداة فنية يتكئ عليها الشعراء في بناء صورهم الشعرية والربط بين الأشياء، وشد بعضها إلى بعض، فهو يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتّى يختصر لك بُعْدَ ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمعْرِق، وهو يريك للمعاني الممثّلة بالأوهام شبهًا في الأشخاص المماثلة".(2)

وفي قول "عبد الله بن سلمة":

وفي حماسة أبي تمّام ما نراهُ في هذا الجانب وتجسيدًا للواقع الذي تفرضه على الشاعر فيأخذ بتبيين هذه الصورة وينقلها من عدّة صور.

وفي الحماسة نذكر اختلاف الحركة وهي الكسر ، وقال معير بن علقمة :

وفي الحماسة نحو قول "زاهر أبو كرّام":

وفي الحماسة نجد نفس الصورة المستوحاة من الحياة الاجتماعية للفرد العربي،فهو يسعى للإشارة إليها، ومنها قول الشاعر:

وفي الحماسة مثله قول أحد الشعراء :

وفي الحماسة لم يولِ أبو تمّام للاستعارة التصريحيّة اهتمامًا كبيرًا فقد جاء (10) مرّات فقط.

وفي الحماسة كذلك فقد سارت على خطى المفضّليّات في هذا الباب.

---

1 - ينظر المرجع السابق. ص .67

2- أحمد الصالح النهمي، الخصائص الأسلوبيّة في شعر الحماسة، ص 136.

وفي الحماسة قول حبيب بن عون :

وفي الحماسة قول إياس بن الأرت :

وفي الحماسة قول "رجل من بني نصر":

وفي الحماسة قال أرطأة بن سُهَيَّة المرّيّ:

وفي الحماسة ذكرت مرّة واحدة في قول الشاعر:

وفي الحماسة قول أبي ثمامة بن عارم :

وفي الحماسة جاءت بصورة تكاد تكون غالبة على النصوص المختارة، فكان لها حضورٌ مهمّ فلا غرابة إذا جاءت في أوّل بيت من الحماسة.

وفي الحماسة أخذها أبو تمام من القصائد، فجاء بمقطوعات دالة على النسيب.

وفسر الطاهر أحمد مكي هذه الفكرة بقوله : " وأول ما نلحظه على هذه الأبواب أن أبا تمام جمع بين شعر الأصناف والمدح في باب واحد مع أنهما مختلفان ، فالأول يتحدث عن إكرام الضيف والفخر به، والفخر غير المدح ، غير أنه نظر إليهما فيما يبدو من ناحية الفكرة ، فكلاهما ثناء وحمد ، وربما للسبب نفسه لم يُضَمّن كتابه باباً خاصاً بالفخر، والذين يفرقون بينهما يرون الفخر ثناء المرء على نفسه، والمدح ثناؤه على غيره " (1).

وعدّها عز الدين إسماعيل ميزة امتاز بها أبو تمام، وهي النواة الأولى للتصنيف، " وأبرز ما يميز ديوان الحماسة أنه أول مجموعة شعرية تصنف فيها الأشعار تصنيفا موضوعيا فقد قسمها أبو تمتم إلى عشرة أبواب وجعل كل باب مختصا بفن من فنون الشعر العربي " (2).

وضّح "علي عبّود خضير" الأسباب التي تجعل الشاعر يَقْرِن أداتين من أدوات التشبيه وغاية ذلك الزيادة في التوكيد في التشبيه ،"فجعل الكاف حرفا زائدًا يفيد التوكيد وجعل أداة التشبيه هي (مثل) اسم، والأصل يصح، دخول الحرف على الاسم، ولكنّ لابدّ أن يكون لغاية بلاغيّة وبخاصّة إذا كان زائدًا وفي الأغلب تكون الغاية منها التوكيد أي أنّ الحروف الزّائدة غالبًا ما تأتي للتوكيد وهذا

[1] -الطاهر أحمد مكي دراسة في مصادر الأدب ص 124

[2] -عز الدين إسماعيل ، المصادر الأدبية واللغوية، ص 83

ما حدث هنا، فقد جاءت الكاف للتوكيد، أي كأي مؤكّد من حروف التوكيد"(1).

الوصيـــــة : و يوصي الشاعر قومَه أو عشيرتَه أو بنيه بما يراه يعود عليهم بالصلاح و القوة، وإن كانت الوصية تحمل كذلك صورة الحكمة كقول عبدة بن الطبيب :

الوصف:

- وصف المكان : فوصفوا الفلاة ، الطريق ، الأطلال ، الجبال وهذا الوصف يعد مما هو متعلق بنفسية الشاعر .
- وصف الظواهر الطبيعية : كالمطر، الريح ، السحب ، الليل ، البرق ، الرعد ، الشمس ، الماء ، القمر .....الوديان .
- وصف الحرب وآلياتها : فوصفوا الحرب ، والسلاح ، والرمح ، والسيف ، والدرع وغير ذلك من وسائل الحرب ([2]) .

وَسَوْدَاءَ لَا تُكْسَى الرِّقَاعَ نَبِيلَةٍ * لَهَا عِنْدَ قَرَّاتِ العَشِيَّاتِ أَزْمِلُ**[3]

وسنحاول عرض بعض الأمثلة من خلال اتباعها لقواعد اللّغة العربيّة وعَدَم الخروج عنها، أو الشذوذ في تعاطيها، فنرى المصنّفيْن وظّفا فعل الأمر بتعدّد حركاته الإعرابيّة المختلفة من (السكون، وحذف حرف العلّة ...، فنجد أنفسنا بين ذكر للإعراب التعليمي في النصوص المختارة، فذكرها يحصرها بأمثلة تساعد المتلقي في تحديد المعنى والغرض من هذا الأمر.

وسنتحدّث عن أنواعه المشتهرة في الشعر العربي (التام، البليغ، الضمني، التمثيلي) وهذه الأنواع الأربعة هي عمدة التشبيه ولها الباع الأكبر في الشعر العربي.

ورود هذه الحالة وإخفائها في الحماسة ليس من باب إهمالها، لكن يمكن القول إنّها لم تأت في شعر يجعل من أبي تمّام يختاره ويأتي بها، فقد وفّت الأمثلة المقدّمة الغرض منها سواءً التعليمي، أو الذوقي، أو اللّغوي في المفضليات والحماسة.

وردت الكناية عن نسبة في الحماسة عدّة مرّات وغابت في المفضّليات، ووضّح

---

[1]- علي عبّود خضير، اختيارات أبي تمّام في حماسته، ص 162.

[2] -مبروك المناعي – المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم ، ص126 وما بعدها

[3]-أبو تمّام، ديوان الحماسة، ص 173.

سبب

غياب مايسمى الكناية عن النسبة عند البعض بقوله: "فإنّ الطريق إلى تخصيص الصفة بالموصوف بالتصريح، إمّا الإضافة أو معناها، وإمّا إسنادًا أو معنا"(1).

وَذُو أُشُرٍ شَتِيتُ النَّبْتِ عَذْبٌ * نَقِيُّ اللَّوْنِ بَرَّاقٌ بَرُودُ** (2)

وخلاصة ذلك أن كلاً من المفضليات والحماسة لم تخرجا عن قواعد الشعر العربي القديم، بل سَارَتا عليه في اختيار تلك النصوص من ذلك الكم الهائل، وقد انضبط بقواعد الشعر في ناحية القافية والحروف والأوزان، لتقدم نموذجا موسيقيا راقيا ، وصورة صادقة للتعبير عن الأغراض والأحاسيس التي يريد الشاعر البوح بها .

وحسب دراسة الصورة الفنية في المفضليات فقد قسمها حسب المعنى أو الغرض فنراه يأتي بالأغراض المعروفة كالمدح والفخر والهجاء والغزل والوصف والرثاء، " ثم نجده يقسم بعضها حسب المقاصد والمعاني " الحكمة ، الوصية ، التهديد ، وعيد ، و صلح "(3)

وُجدت هذه القافية متنوعة كذلك، وهذا ما أشرنا إليه في خضم الحديث أثناء تناول الجانب الموسيقي في الفصلين السابقين، من خلال بعض الإحصاءات التي توصلنا إليها في تحديد ذلك، ويتجلى هذا التنوع في :

وجاءت صور الوصف في المفضليات والحماسة مشتملة على تلك الصور المذكورة سابقا، وإن كان أبو تمام بثلاث نصوص فقط في باب الصفات وهو أقصر أبواب الحماسة .

وجاءت القافية غير المردوفة في نوعين قد اتفقت فيهما المفضليات مع الحماسة، وهي عندما تكون حركة الحرف الذي قبل الروي (الضم ،الفتح) . وكما اتفقتا على عدم وجود حالات للسكون (أي: التقاء سكون الروي، وسكون الدخيل)، وهذه الحالة لا توجد في الشعر العربي، وهي منافية لمخارج الحروف وصفاتها .

وجاءت الحماسة على نفس البحور الشعرية التي في المفضليات وهي: (الطويل، الكامل ، الوافر، البسيط، المتقارب، السريع، الرمل، الخفيف، المنسرح). اختلفت معها في ثلاثة بحور وهي :

---

[1]- السكّاكي، مفتاح العلوم، ص 517.

[2] -المفضّل الضبي، المفضّليات، ص 128.

[3] -زيد بن غانم الجهني ، الصورة الفنية في المفضليات، ج2 ،ص 1001 ، 1007

وجاء القسم كأحد طرق التوكيد في المدوّنتين ليعطي مسحة رائعة في توثيق المعنى ونزع الشك منه.

وتتجلّى هذه القيمة في الجمع بين الثنائيّتين جزالة اللفظ وشرف المعنى، وإن كان شرف المعنى هو وليد الألفاظ، ولذا قد ركّز كلّ من المفضّل وأبي تمّام على هذا الغرض، فلم يوجد في المدوّنتين وحشي الكلام، ولا تنافر حروف، وهذا ما أعطاهما صورة بديعيّة رائعة، فقد احتوت المفضليات على عدد كبير من المحسّنات البديعيّة كالطّباق والمقابلة والجناس، والتكرار الذي يتولّد عنه الجرس الموسيقي في المفضليات أكثر من 300 مرّة، مقارنة بعد النصوص (130)، ليعطينا حكمًا عامًّا على هذه النصوص وثرائها البديعي، وإن كانت بعض هذه المحسّنات هي وليدة المعنى لتأكيد أمر معيّن ، أو إظهار موقف مخالف للأوّل ونفيه كالطباق أو المقابلة. وهذا التّنوّع يفيد الثّراء الجمالي لتلك النصوص.

وبلغت الكناية عند المفضّل مبلغًا مهمًّا، بل حتّى أصبحت أكثر الصور البيانيّة وجودًا في مختاراته فقد بلغ عددها (369) صورة دالّة على صفة[1]، وهذا يعطينا القيمة الجماليّة لهذا الفن البلاغي.

وبعدما تطرقنا في المفضليات والحماسة للعروض والايقاع لكل منهما، ويتعلق الأمر بنقاط توافق فيها المفضل الضبي في اختياراته مع أبي تمام في حماسته وتجلت هذه العناصر في :

وبالنسبة للاستفهام وهذا النوع اللغوي الذي يتجلّى فيه التنوّع بَيِّنٌ، و توزّعت الحروف وأسماء الاستفهام في المدوّنتين بصورة غزيرة وواضحة، فجاءت تحمل الدّلالات اللّغويّة بصورة عامّة.

وَأَيُّ ثَنَايَا المَجْدِ لَمْ نَطْلِعْ لَهَا * وَأَنْتُم غِضَابٌ تَحْرِقُونَ عَلَيْنَا**(2)

وَإِنِّي مِنَ القَوْمِ الذِينَ هُمُ هُمُ * إِذَا مَاتَ مِنْهُم سَيِّدٌ قَامَ صَاحِبُه**(3)

وإني لأرجو الوصل منك كما رجا ***صَدي الجوف مرتادا كُداه صلود (4) .

وإنّا لنجفوا الضيفَ من غير عُسْرةٍ ***مخافة أن يَضْرَى بنا فيعود (5)

---

[1] -ينظر، زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنّية في المفضّليات، ج1، ص 133.

[2] - أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 26.

[3] - أبو العلاء المعري، شرح ديوان الحماسة، ص 1067.

[4] – أبوتمام ، ديوان الحماسة، ص 125

[5] -المصدر نفسه، ص 204

وإن كنَّا على يقين جازم أنّ الأمر مُتَقَصَّدٌ منه تَقَصِّي حالات الإعراب واختلافاتها وحالاتها مجملة، لكنّ المؤكّد أنّهما قد تحرّيا ما يوافق قواعد اللغة ولم يخالفها؛ لأنّ الغرض التعليمي واختيار جيّد النصوص يلزم منه سلامة اللغة من الأخطاء، "فقد شغلت اختيارات أبي تمّام اللغويّة معجم وتراكيب ودلالة أهل المعرفة بالشعر قديمًا.... فقد أورد من الكلام الفصيح النقي المتين الجزل ما ينسجم شديد الانسجام مع الانتقادات السّديدة التي احتذت المنعوت من أقاويل الفصحاء المشهورين، ونسجت على بليغ مناويلهم"[1].

وإن كان هناك شيء من التباين ، فقد وجدناه في بعض الجزيئات فقط نَعُدّها من باب تمام ما نقص في إحدى المدونتين .

وإن كان هذا الأمر متعلقا بديوان الحماسة ، ولكنه قد يشمل جميع الشعر العربي، إذ أن هذا النوع جزء من أجزاء ذلك الكم الهائل من الشعر العربي .

وإن كان من اهتمام بهذا فهو ليس مجرد إيقاع موسيقي فقط ،غير متعلق بالمعنى ، بل هو إجادة في اللفظ والمعنى . ولوعدنا إلى هذا الضابط الشعري عند قدامة بن جعفر نجده دائما يخص الموسيقى بالمعنى :" فتكون المعاني تامة مستوفاة لم تضطرب بإقامة الوزن إلى نقصها عن الواجب ولا إلى الزيادة فيها عليه، وأن تكون المعاني أيضا مواجهة للغرض لم تمتنع عن ذلك وتعدل عنه من أجل إقامة الوزن والطلب لصحته"(2) .

وَإِنْ جَهَدُوا عَلَيْكَ فَلَا تَهَبْهُم * وَجَاهِدْهُم إِذَا حَمِيَ القَتِيرُ**[3]

وإنّ الاستفهام كونه أحد الأساليب اللّغويّة التي تأتي لطلب المعرفة والكشف، حصل في المفضّليّات والحماسة بخروجه عن هذا الغرض بذاته كالتعجّب، والتمنّي، والترجّي، ليقدّم صورة واسعة، في حسن توظيفه في الكلام.[4]

وإنّ الإتيان بهذه الأدوات مختلفة وفي مواقع متباينة يوضّح لنا الدقّة اللّغويّة عند المفضّل وأبي تمّام، إذ جعلا من المدوّنتين أداة حفظ للّغة وقواعدها.

1- حسين الواد، اللغة الشعر،دار الغرب الإسلامي ،بيروت،ط1، 2005، ص 05.

2 – قدامة بن جعفر ،نقد الشعر ص 166

3- المفضل الضبي، المفضليات، ص 232.

4- ينظر المرجع نفسه، ص 405-406.

وإنّ اقتصرنا على نموذج واحد من باب التوضيح والتمثيل فقط، وإلا فالقصائد متعددة ومتنوعة ، بصورة جمالية دقيقة، وكذلك لم نأت بنموذج عن الفتح بالنسبة لحركة الروي في الفتح لأنها مختلفة في نموذج منها بين المدونتين كما ذكرنا سلفا .

وأما في البحور فقد اتفقت المفضليات مع الحماسة في مجالها حضوراً وغياباً ، فجاء الاتفاق في غياب أربعة بحور، وهي: (المضارع ، والمقتضب ، المجتث ، المتدارك)، وبالإضافة إليها الرجز والهزج والمديد التي غابت في المفضليات(1).

وأما بخصوص نصوص الحماسة فقد كانت أوفر حظًّا من المفضّليّات في توظيف هذا النوع البلاغي، إذ أنّها تُعدّ أضعاف أمثلة المفضّلياتو فقد جاء المجاز بنوعيّة بصورة كبيرة، إذ قد زاحم المجاز المرسل والعقلي عدد بعض الصّور البيانيّة، وهذا "لأنّ أبا تمّام كان فطنا في اختياره، فكان دائم التركيز على الكيف لا على الكمّ فقط، لذا كان يختار الأجود والأجمل، وبالذّات ما كان فيه أكثر من محسن بلاغي" (2).

وأما بالنسبة للكتب الاختيارات، فيعد ديوان الحماسة " أول مجموعة شعرية تصنف فيها الاشعار تصنيفا موضوعيا " (3).

وأما بالنسبة للأغراض التي وجدت في إحدى المدونتين دون الأخرى ، سواء اختلف الأمر في اسم الغرض كما هو موجود في الحماسة ، أو ما كان عن طريق التقصي والنظر بالنسبة للمفضليات ، فقد وجدنا أغراض مختلفة بينهما.

وأما المفضل لم يكن يولي اهتماماً لأغراض الشعر العربي بترتيبها وأسمائها المعروفة اهتماماً كبيراً، "فهو مُنْشغل بالجانب التعليمي وظروف اختياره ، وهو أمر متحكم في أغراض المفضليات جميعها ، إنه يختار هذا الشعر لولي عهد ومشروع خليفة عربي " (4).

وأما المجاز :فجاء في المفضّليات بصورة قليلة ليست كالصّور البيانيّة، إلّا أنّ حضوره قد

---

[1] – مبروك المناعي ، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ص 65

[2]– علي خضير عبّود، اختيارات أبي تمّام في حماسته، ص185.

[3] – عز الدين اسماعيل ، المصادر الأدبية واللغوية ص 83

[4] –مبروك المناعي ، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ص 92

استوفى أنواع المجاز الكبرى، المجاز العقلي، والمجاز المرسل، كما تجلّت جميع العلاقات المجازيّة (السببيّة، الجزئيّة، الكلّية، الحاليّة، المحلّية، اعتبار ما كان، اعتبار ما يكون، الآلية).

وأما القافية المقيدة ، المردوفة فتعد نادرةً جدا بالنسبة للمدونتين فقد جاءت ثلاث مرات في المفضليات. ومرتين في الحماسة، وهذا ما يجعلنا نتساءل لماذا هذه الندرة ؟، وعلى الرغم من كثرة النصوص في الحماسة فإن هذا الأمر يعود لصعوبة مخرج الحرفين الساكنين .

وأمّا الحديث عن المجاز فكثير ما يرتبط اسم المجاز بالصور البيانيّة وخاصّة الاستعارة والكناية، بل ذهب الكثير إلى عدم التفريق بينهما وأنّهما أمران لغرض واحد، في تأدية المبتغى. (1)

وأما التوكيد:وظّفت المفضّليّات والحماسة أسلوب التوكيد في نصوصهما المختارة بنوعيه، وهذا ليجسّد لنا القدرة الإقناعيّة لدى المبدع تجاه المتلقّي، من خلال الحلقة الأولى:

وأما الأغراض التي جاءت في الحماسة دون المفضليات فقد يغلب على بعضها التداخل كباب مذمة النساء، وهو يدخل في الهجاء ، أو باب الأضياف الذي يدخل في المدح، وهو مدح الكرم والجود ، أو باب السير والنعاس وهو نوع من الوصف، وقد تتداخل بعض النصوص في الأغراض وخاصة ما نجده في باب الحماسة فهي نوع من الفخر والمدح ، ولكننا سنذكرها باعتبار مسمياتها .

وأما أبو تمام مما أخذ عنه ، أنه لم يوفق في الموازنة بين أبواب الحماسة، فقد استأثرت الحماسة بالجانب الأكبر فيه بـ (261) نصا ، بينما نجد أبواباً تحتوي على (03) نصوص فقط، كباب الصفات (2).

وأمّا (شِبْهَ، يُشْبِهُ) التي تعمل عمل أداة التشبيه فقد جاءت بصورة الفعل نحو قول "ربيعة بن مقروم":

والهزج يقول شهل بن شيبان :

والهجاء في الفضليات والحماسة ليس من باب التنقص والاستهزاء التام، " لأنه ليس مقصوداً في ذاته لإظهار معايب المهجو ، بل لإثبات عكسها، لأن ذكر القبيح وتشنيعه

---

[1]- ينظر في هذا الباب، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص20. مفتاح العلوم، ص23. محمد الحسن الأمين، الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر العربي، ص 110.

[2] – ينظر عز الدين إسماعيل ، المصادر الأدبية واللغوية، ص 85

ــــــ يحبب الإنسان بالحسن ويزينه في عينه وقلبه، فيبتعد عما يجلب له الهجاء والذم" (1).

والهجاء يأتي به الشاعر عندما يراه علاجاً في موضعه، وخاصة عند الهزيمة في الحرب، أو الاتصاف بصفات النقص، أو لخلاف بين طرفين، أو تمرد ....

والنسيب والتشبيب، يرتبط بوصف الحسن وإطرائه ومعاينة المرأة ومراودتها ، وفيه الجمع بين التغني بالجمال والمداعبة المفضية إلى الوصال (2).

وَاللهِ لَوْ لاقَيْتُهُ خَالِيًا * لآنَ سَيْفَانَا مَعَ الغَالِبِ**[3]

والكناية هنا عن الجدب المسْرِع في طلب حاجته فإنّه عند أخيه ما يلبّي حاجته.

والغزل عند المفضل سماه أبو تمام النسيب، ولعله لا يرى اختلافا بذكر هذا أو ذاك ، إذ يحمل النسيب المعاني الرقيقة والمعبرة وما تحمله من تأدب مع المخاطب بأسلوب ليّن يدل على الميول (4).

وَالْعُسْرُ كَالْيُسْرِ وَالْغِنَى * كَالْعَدَمِ والحَيُّ لِلْمَنُونِ(5)**

والذي نقصده في هذا النوع أنّ كلًّا من الطرفين كان معنويًّا، وهذا موجود في الحماسة عند قول "سلم بن ربيعة":

والحلقة الثانية التي يصبح فيها أصحاب المختارات مبدعين:

والحروف التي جاءت رويا في المفضليات والحماسة هي: (الهمزة ،الباء ، التاء ، الجيم ، الحاء ، الدال ، السين ، العين ، الفاء ، القاف ، اللام ، الميم . النون ، الياء)، ولو لاحظنا صفة هذه الحروف فسنشاهد أنّها تمتاز بالقوة، وهي حروف جهورية تتجلى فيها قوة الإيقاع والجرس.

والآن سنقتصر بالاستشهاد عن الأغراض الشعرية المشتركة بين المدونتين وبيان صور التوافق في هذا ، مع العلم أنه سيكون الاستشهاد من المفضليات إلا بالنصوص التي تقتصر على غرض واحد فقط .

وَأَعْرِفُ الحَقَّ فَلَا أُنْكِرُهُ * وَكِلَابِي أُنْسٌ غَيْرُ عُقُرْ (1)**

---

[1] -علي عبود خضير ، اختيارات أبي تمام في حماسته، ص 42

[2] -غازي الطليمات ، عرفان الأشقر ، الأدب الجاهلي ،ص 109

[3]- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 18.

[4] -ينظر قدامة بن جعفر ، نقد الشعر، ص 134

[5]- أبو تمّام، ديوان الحماسة، ص 114.

وأضفى عليها قدامة عدة أمثلة توضيحية لبيان التكامل بين العناصر لأن الشعر عند القدامى يقوم على أربعة أركان وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية (2).

وَأَضْحَتْ بِتَيْمَنَ أَجْسَادَهُمْ * يُشَبِّهُهَا مَنْ رَآهَا الهَشِيمَا** (3)

وأشار شوقي ضيف إلى قيمة إبداعية رائعة، لعلها كانت سبباً في التوجيه الشعري للنظم والطرب، إذا فالشعر الجاهلي وهو بداية الشعر العربي ، كان غنائيا إذ يقول : "فهو يماثل الأصول اليونانية للشعر الغنائي العربي من حيث إنه كان يُغَنى غناءً ، ويظهر إن الشعراء أنفسهم كانوا يغنّون فيه فهم يروون أن المهلهل غنى قصيدته :

وأشار "عز الدين اسماعيل" إلى قضيّة خاصّة بأبي تمّام، إذ أنّ معرفته بنقيصة البيت فيجبرها فهذا الحكم بذاته يجعل من كلّ قارئ يحكم على أنّ نصوص الحماسة قد اختيرت اختيارًا محكمًا وجيّدًا في معناه ومبناه.

واستطاع شعراء الطبقة الأولى أن يعطوا النموذج الجيد في قصائدهم من خلال اختيار الوزن والقافية والألفاظ، لتأدية المعاني بصورة واضحة وتامة، "وشعراء الجاهلية عامة ، مع هذه الأوزان لم يصدر عن تعلم خاص بقوانينها بل نظموا قصائدهم فيها خضوعا للطبع والحس الموسيقي ، بالإضافة إلى طابع الإنشاد والغناء الذي شاع في حياتهم اليومية ، والذي ارتبط الشعرية منذ وقت مبكر من شأنه الأولى"(4).

واستطاع أحمد الصالح النهمي أن يعطي تفسيراً مقنعاً في هذا التنوع الشامل بين اختلاف حركة الروي واختلاف حركة الحرف الذي قبله ، وكذلك اختلاف حرف الردف بالنسبة للقافية المردوفة،إذ يقول : " ويمكن للدراسة أن تُرجع هذا التواتر في حركات الروي بدءاً بالكسرة وانتهاء بالفتحة إلى طبيعة معاني الشعر الحماسي التي تتناسب مع الكسرة والضمة أكثر من الفتحة ، فالكسرة حركة تُشعر بالقوة والحسم والشِّدة والتّهديد والوعيد ، والضمة حركة تشعر بالفخر والسّمو

---

[1] - المفضّل الضبي، المفضّليات، ص 51.

[2] -ينظر وداد كمال إبراهيم عسيلي ، مختارات المفضل الضبي ص 239

[3] -المفضّل الضبي، المفضّليات، ص 107.

[4] - وداد كمال إبراهيم عسيلي ، مختارات المفضل الضبي ص 238

الفتحة فإنها تأتي بالإطلاق ، وفي الإطلاق الصّياح لأنه ألف ممدوة طويلة ومخرجها من أقصى الحلق، ولذلك فالفتحة دون صاحبتها ، الكسرة والضمة، والشعراء لا يكثرون منها ، فضلا عن أن الكسرة والضمة يتميزان بالوضوح السمعي الزائد عن حركة الفتحة ، وهو الأمر الذي ينسجم مع رغبة الشاعر الحماسي في إيصال صوته إلى المتلقي بأكبر قدر من نقاء الصوت ووضوحه، لاسيما في القافية التي تكون آخر ما يقرع سمع المتلقي من البيت ، بين أن هذا التعليل ليس قانوناً صارماً فقد تتناغم حركة الفتحة مع صوت الروي وسائر الأصوات في أبيات الحماسية، فتكون أصلح من الكسرة والضمة في التعبير عن معاني الشعر الحماسي"(1).

وأبو تمّام يستمدّ صورته الموسيقيّة من الإيقاعات التي تستوحيها المحسّنات البديعية وعلاقتها بالطرب ، "خاصّة مع توافق النغم الصّادر من الحروف المتجانسة في الشكل والمخرج، أو قريبة التشابه في الشكل وقرب مخرج الحرف، وما يصدر عن هذا الاتجاه والتوافق من التنويع في الإيحاء والتلوين في المعنى المراد، وهذا يعين على شدّة الانتباه وتأكيد المعنى في الصورة وتقوية المغزى منها". "(2)

و يضيف أحدُ الشعراء قسماً وإليه يُنْسَب، يقول أبو هلال العسكري : " لم تكن من الأقسام التي كانت العرب تصوغ فيها شعراً ، وإنما كانت أقسام الشعر في الجاهلية خمسة: المديح والهجاء والوصف والتشبب والمرائي،حتى زاد النابغة فيها قسما سادساً وهو الاعتذار فأحسن فيه "(3).

و نحصر الغزل أو النسيب في المدونتين على ذكر صفات المرأة الخلقية الجمالية كالعين، والثغر والرقبة والشعر ... مما يدعو إلى الرغبة في الميول وهذا ما جعلهم يشبهونها بعدة عناصر في الطبيعة كالغزالة ، أو البقر الوحشي، أو العسل والمذاق الطيب ، وهذا الاختيار " يَنِمُ عن سلامة ذوق ولطافة فكر وحسن بيان، شعراً يسحر النفوس ويخلب الألباب ويأخذ بمجاميع القلوب(4).

و حصر مبروك المناعي الأمور والأشياء التي كان يمدحها العرب في أشعارهم وإعجابهم بها

---

[1] – أحمد الصالح النهمي ، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة، ص 81

[2]– علي عبّود خضير، اختيارات أبي تمّام في حماسته، ص 156.

[3] – أبوهلال العسكري، ديوان المعاني ،شرحه أحمد حسن بسبح، دار الكتب العلمية لبنان،ط1، 1994، ج1 ،9ص1

[4] –علي عبود خضير ، اختيارات أبي تمام في الحماسة، ص 42

ودارت عليها المعاني الشعر :

و الجمالية في هذا النوع من الاستعارة تكون في إعلاء شأن المشبّه به، وكذلك تداخل الصفات بين الطّرفين، وإن كانا ليسا من جنس واحد، ونعْنِي بذلك جمع بين حسّي ومعقول كما في صدر البيت.

و أعطى مبروك المناعي بعض القصائد صبغة اللهو أو التأمل، ومن خلال شرحه لهذين المفهومين إذ يرى التأمل هو النظر في حياة الإنسان والشيب والشباب والقدر ، وحيرة الفرد العربي واللهو : هو التمتع وإمضاء الوقت، وخاصة بالخمر والنساء " (1).

و اختلفت المفضليات والحماسة في النوع الثالث وهو الكناية عن نسبة، إذ لم توجد كناية واحدة في المفضليات عن هذا النوع، ولعلّ الأمر ليس من باب القصد إغفالها، إذ أنّ الحكم على أنّ المفضّل لا يعرف هذا فهو كلام بعيد، لكن لعلّه يرى أنّ النسبة هي تدلّ على تخصيص الموصوف (2)

و اختار المفضّل وأبو تمّام مواقع هذه الحروف والأسماء الاستفهاميّة في صورتها الرّاقية من بين ذلك الكمّ الهائل من الدّلالات من تعجّب أو تأسّف أو حسرة فحملت هذه الأدوات الهدف المبتغى منها.

هِيَ السُّمُّ مَا يَنْفَكُّ فِي كُلِّ بَلْدَةٍ * تَسِيلُ بِهِ أَرْمَاحَهُم وَهُوَ نَاقِـــــــعُ"**[3].

هل علمت وما استودعت مكتومُ * أم حَبْلُهاَ إذْ نأتك مصرومُ** (4).

هذه الحروف لا بد أنها تنطوي تحت قوافي شعرية ولذا فقد جاءت القافية في المدونتين متنوعة من ناحية التقيد والإطلاق من ناحية والمردوفة وغير المردوفة من ناحية أخرى ، فقد اشتملت القافية المقيدة على الردف وغيره ، وكذلك المطلقة .

هذا الكلام وقد قيل في حقّ أبي تمّام، وهو قد جاء في عصر كَثُرَ فيه اللحن والدخيل من الكلام، فما بالك بالمفضّل الضبّي الذي اختار قصائده للتعليم الأخلاقي واللغوي.

---

[1]- يبظر مبروك المناعي – المفضليات ، دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ص165

[2]- ينظر، السكّاكي، مفتاح العلوم، ص 517.

[3]- أحمد الصالح النهمي، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة، ص 278.

[4] – المفضل الضبي ، المفضليات. ص 222

هجوتُ الأدعياء فناصبتني* معاشِرُ خِلْتُها عَرَباً صحاحا (1).**

الهجـــــــاء :

هَاجِرَتِي يا بنت آل سَعْدِ* أأن حَلَبْتُ لِقحَةً للوردِ (2).**

نقل "السيوطي" في (الاقتراح) عن "الفرابي" قوله: "كانت قريش، أجود العرب انتقادًا للأفصح من الألفاظ وأسهلها على اللسان عند النطق، وأحسنها مسموعًا وإبانة عمّا في النفس، والذين عنهم نقلت اللغة العربيّة، وبهم اقتدي، وعنهم أُخِذَ اللسان العربي من بين قبائل العرب هم: قيس وتميم، وأسد (...) ثمّ هذيل، وبعض كنانة، وبعض الطائيّين، ولم يؤخذ عن غيرهم من سائر قبائلهم"[3].

نحو قول عبد الله بن عتبة :

نحو قول سُبَيْع بن الخطيم في قصيدته التي مطلعها:

نحو قول الشاعر "المثقّب العبدي":

نحو قول "ابن زيّانة":

منها قول الصّلَتان العبدي :

منها قول "المرقّش":

مَنْ يَكُنِ الحَضَارَةَ أَعْجَبَتْهُ * فَأَيَّ أُنَاسِ بَادِيَةٍ تَرَانَا[4]**

المفضّل، أبو تمّام(مبدع)   من جاء بعدهم (متلقّي).

معاذ الإله إنني بقبيلتي * ونَفْسِيَ عن ذاك المقام الراغبُ (5).**

مضى ابن سعيد حين لم يتق مَشْرِقٌ ***ولا مغربٌ إلا له فيه مادح(6).

مَصَالِيبُ ضَرَّابُونَ فِي حَوْمَةِ الوَغَا * إِذَا الصَّارِخُ المَكْرُوبُ عَمَّ وخَلَّلَا[1]**

---

1 – أبو تمام ، ديوان الحماسة ،ص 167

2 – أبو تمام ديوان الحماسة، ص 61

3 –السيوطي، الاقتراح، ص 101، 102.

4 – المصدر السابق، ص 38.

5 –أبو تمام – ديوان الحماسة، ص 155

6 –أبو تمام ديوان الحماسة، ص 84

مُسَفَّعُ الوَجْهِ فِي أَرْسَاغِهِ خَدَمٌ * وَفَوْقَ ذَاكَ إِلَى الكَعْبَيْنِ تَحْجِيلُ**(2)

مَدَحْتُ سَعِيدًا وَاصْطَفَيْتُ ابْنَ خَالِد * وَلِلْخَيْرِ أَسْبَابٌ بِهَا يُتَوَسَّمُ**

المـــــدح :

مُجْتَابُ نِصْعٍ جَدِيدٍ فَوْقَ نُقْبَتِهِ * وَلِلْقَوَائِمِ مِنْ خَالٍ سَرَاوِيلُ**

مستقبل. مضارع ⟵ ماض ⟵

مَا إِنْ تَمَسَّ الأَرْضَ إِلَّا مَنْكِبٌ * مِنْهُ وَحَرْفُ السَّاقِ طَيَّ المِحْمَلِ**(3)

لَوْ كُنْتُ مِنْ مَازِنٍ لَمْ تَسْتَبِحْ إِبِلِي * بَنُو اللَّقِيطَةِ مِنْ ذُهْلِ بْنِ شَيْبَانَا (4)**

لذا يُعد في قواعد الشعر وخاصة الكتابة العروضية لأنه لا يمكن أن يلتقي فيها الساكنان ، فيحذف أحدهما وهنا يحذف حرف الردف، وفي المفضليات والحماسة اشتركتا في القافية المردوفة بـ (الألف والياء)، واختلفتا في (الواو) .

لذا مجّده أبو تمام سعيا منه لزرع الحماس والقوة والشجاعة في أفراد قبيلته وقومه، فهو قد أعطاها المكانة اللائقة بها وأفاض فيها ، أما المفضليات فقد اعتمدت على الفخر فقد حضر فيها بنسبة الثلث مقارنة بالأغراض الأخرى، "فللفخر أهمية في الفترة التي اختار منها المفضل قصائده ، فالفخر غرض مركزي في الشعر الجاهلي، بل في الشعر الإسلامي حتى نهاية الدولة الأموية على الأقل "(5).

لبيبٌ أَعَانَ اللُّبَّ مِنْهُ سَمَاحَة * خَصِيبٌ إِذَا مَا رَكِبَ الجَدْبُ أَوْضَعَا (6)**

لأن علاقة الروي بالحروف الأخرى والحركات المتحكمة في مجاري الكلام ومقاصده لها أهمية كبرى في توضيح تلك المقاصد ، فلو عُدْناَ إلى بعض الدراسات الصوتية المهتمة بالنظر في مخارج الحروف وصفاتها ودلالاتها في الكلام لوجدنا كل التفاسير تعطي أن هيئة الحرف ومدِّ النفس طولاً أو قِصراً تُعَبر عما يختلج في نفسية الشاعر.

[-1-] المفضل الضبي، المفضليات، ص 229.

[2] – المفضّل الضبي، المفضّليات، ص 80.

[3] – أبو تمّام، ديوان الحماسة، ص 14.

[4] –أبو تمّام، ديوان الحماسة، ص 11.

[5] –مبروك المناعي – المفضليات ، دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ص 90

[6] – المفضّل الضبي، المفضّليات، ص 150.

لأن المؤلّفين قد توصّلا إلى أنّ هذه النصوص "هي التي استطاعت أن تجمع بين ما جرى في الحضارة والبداوة، ولذا احتوت جمالًا متميّزًا، وفنًّا متنوّعًا يختلف في النمط والأسلوب، ويختلف في العرض والتلوين، وكلّ مع ذلك واصل إلى القلب فآخذ به ومؤثّر فيه" (1).

لا بنة عجلان بالجو رُسُومْ* لم يتعفَّيَنَ والعهدُ قديمْ** (2).

ال

كما يرى زيد بن غانم الجهني ، أن بعض النصوص قد تتعدى إلى ثلاثة أغراض ، وهذا حسب ما يعبر به الشاعر عن نفسيته لحظة قوله الشعر (3).

كما نجد تداخلا قد يصل إلى ثلاثة أغراض شعرية في القصيدة الواحدة ، وهذا ما يعكس لنا التّحول النّفسي عند الشاعر العربي وفق نظام لا بد للشاعر أن يسير عليه في نسج قصيدته ، كما أنها ترجمة حقيقية لجوانب الحياة" ويمكن النظر إلى المفضليات من ناحية مضمونها على أنها مرآة لحياة العرب في عاداتهم وأخلاقهم، ومحاسن شيمهم ، وما كان لهم من الحروب والوقائع " (4).

كما جاء استعمال أسماء الاستفهام بصور مختلفة وهذا حسب موقعها في الجملة بين رفع وجرّ ونصب.

كَمْ بَيْنَ نَاعِت خَمْرٍ فِي دَسَاكِرِهَا * وَبَيْنَ بَاكٍ عَلَى نُؤْيٍ وَمُنْتَضِدِ**(5)

كَأَنَّهَا يَوْمَ وِرْدِ القَوْمِ خَامِسَةً * مُسَافِرٌ أَشْعَبُ الرَّوْقَيْنِ مَكْحُولُ**

كأن مرعى أمتكم إذ بدت * عقربةٌ يَكومُها عقربان** (6)

كَأَنَّ بَنَاتَ مَخْرٍ رَائِحَاتٍ * جَنُوبُ وَغُصْنُهَا الغَضُّ الرَّطِيبُ**(1)

---

[1] -علي النجدي ناصف، دراسة في حماسة أبي تمّام، ص 92.

[2] -المفضل الضبي ، المفضليات ،ص 141

[3] - ينظر زيد بن غانم الجهني ، الصورة الفنية في المفضليات ،ج2 ،ص 1004

[4] -محمود فاخوري – مصادر التراث والبحث ،ص 18

[5] - لم نعثر على هذا البيت في بعض الدواوين التي رجعت إليها، وهو موجود في بعض المواقع وفي نقل الأخبار وأبواب الخمر، وقد أشير في بعض الدواوين أنّ هذه القصيدة تختلف أبياتها من نسخة إلى أخرى. ينظر، ديوان أبي نواس، دار صادر، دت، دط، ص 181.

[6] -أبو تمام ديوان الحماسة ص 160

ًأَنَّ

الْقَلْبَ لَيْلَةَ قِيلَ يُغْدَى * بِلَيْلَى العَامِرِيَّة أَوْ يُرَاحُ**

كأنّ – الكاف – مثل – شبه – تخال.

كَالحِقْفِ حَدَّأَهُ النَّامُونَ قُلْتُ لَهُ: * ذُو ثَلَّتَيْنِ وَذُو بَهْمٍ وَأَرْبَاقِ** (2)

قَوْمٌ إِذَا الشَرُّ أَبْدَى نَاجِذَيْهِ لَهُمْ * طَارُوا إِلَيْهِ زُرَافَاتٍ وَوِحْدَانَا** (3)

قول "أبو قيس بن الأسلت":

قل لاسماء أنجزي الميعادا * وانظري إن تزوّدي منك زادا** (4)

قِفاَ فاسْمَعا أخْبركما إذْ سألتُما ***محاربُ مولاه وتكلانُ نادِمُ (5).

قَطَاةٌ غَرَّهَا شَرَكٌ فَبَاتَتْ * تُجَاذِبُهُ وَقَدْ عَلِقَ الجَنَاحُ** (6)

قرن الشاعر بين ساكنين ياء المد ، وسكون الروي ، وجاءت القافية المقيدة مردوفة بياء، وهي المناسبة للحركة التي قبلها، -وهذا في كل حرف مد- وجاءت مرة في الحماسة.

قال ربيعة بن مقروم :

قال "مُزَرّد بن ضرار":

قال "قريط بن أنيف":

قال "عبد الشارق بن عبد العزّى الجهني":

قال "سويد بن أبي كاهل":

قال "سلامة بن جندل السعدي":

قال "جابر بن رألان":

قال "ثعلبة العبدي":

---

[1]- المصدر نفسه، ص 61.

[2] – المفضّل الضبي، المفضّليات، ص 18.

[3] –أبو تمّام، ديوان الحماسة، ص 11.

[4] –المفضل الضبي ، المفضليات، ص 246

[5] – المفضل الضبي ، المفضليات، ص 175

[6] أبو تمّام، ديوان الحماسة، ص 138.

قال "تأبّط شرًّا":

قال "المرزوقي" في شرحه لهذا البيت "سأغسل العار عن نفسي باستعمال السيف في الأعداء في حال جلب حكم الله عليّ الشيء الذي يجلبه"(1).

قال "المتوكّل اللّيثي":

قال "البعيث بن حريث":

قال "ابن الأنباري" في شرحه لقصيدة متمّم "والجون" هنا سحابٌ أسود وقد يكون الجون الأبيض وهو من الأضداد"(2).

- **القافية المطلقة المردوفة :**

القافية المطلقة المجردة :

القافيـــــــة :

في المفضليات قال الحرث بن ظالم :

فهو بالنسبة للحضور في النصوص الشعرية المختارة من أهمّ صور التشبيه التي تتجلّى لكلّ دارس بعد التشبيه التام الذي يسعى من خلاله الشاعر التقريب.

فهنا تجلّت أهميّة التوكيد في تلك الأشعار لتدعيم المعنى والتركيز عليه ومن ناحية بلاغيّة درأ الشك الذي قد ينتاب المتلقّي فيُعزّز المعنى بمؤكّد لفظي أو معنوي.

فهذه المعاني التي حدّها مبروك المناعي تجسيد حقيقة الشعر العربي ولو نظرنا إليها في حماسة أبي تمام فالشجاعة هي تجسيد حقيقي للقوة والشجاعة، وحسن الخلق يدخل في الصفات، وكذلك الكرم ، وهي مجتمعه كلها في خصال الممدوح .

فهذه القافية المقيدة غير المردوفة جسدها الشاعر ، لأنه يراها الأنسب للإيقاع الشعري وللجانب الأدائي للمعنى .

فهذه الدراسة تعطي لنا تفسيراً أن المفضل لم يكن يهتم بالغرض الشعري كغرض معلوم، بقدر ما هو مهتم بالمعاني التي ترمي إليها النصوص .

---

[1] المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 52.

[2]- أبو محمد القاسم الأنباري، شرح ديوان المفضليات، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، 1920، (دط)، ص 535.

فهذه الأزمنة تعكس التغيّر الحالي للشاعر واختلاف مواقفه، وقد أوضحت "مروة مختار الضايط" دور الفعل في الجملة الشعريّة، والنص الشعري بقولها: "هناك زمن جملي، وزمن نصي، زمن القطعة من النص، وزمن النص الأكبر، فالجملة داخل الجزء لابدّ أن تقع داخل زمن نصي أكبر يحتويها ويضمّها، ومن ثمّ لا نستطيع الحكم على الزمن في القصيدة داخل الجملة فقط، إلّا إذا أدخلناها في سياق نصّي وعن طريق الربط بين الزمن النصي الأكبر الذي يقع في بداية كلّ قسم من أقسام القصيدة والزمن الجملي داخلها، يمكننا تقسيم القصيدة إلى أجزائها المكوّنة لها"[(1)].

فهذا الحكم من طرفه على بعض النصوص لو أعدنا النظر فيها وجدنا تنضوي تحت أغراض شعرية إما الغزل والتشبيب خاصة اللهو ، أو ذكر الخمر متعلق بالحرب والغزوات ، أما التأمل قد يقع فيه شيء من الوصف للأحوال والمواقف والظروف .

فهذا التنوع والاهتمام بالحروف المجهورة في المفضليات والحماسة ، يجعل الباحث يؤكد أن المفضل وأبا تمام قد سَعَياَ في استنباط القصائد التي تحمل معنى بليغا ، وأداء موسيقيا رائعا، ويكمن هذا الأداء في توزيع الحروف حسب نبرة الصوت الملائمة للمقام .

فهذا التباين يتضح عند الدارسين أنفسهم ، فهي ستة أغراض عند قدامة، تكمن في نوعين وهما : المدح والهجاء ، وقد نقل ابن رشيق أقوال العلماء بالشعر وتصنيفه، قال بعضهم : بني الشعر على أربعة أركان فهي : المديح ، الهجاء ، النسيب والرثاء .

فهذا الأمر لعلّه يعود إلى القضيّة التي أشرنا إليها وهي اختيار ما يراه حسنا فنرى النصب في (سوداءَ)، والجرّ في (نارٍ).

فنلاحظ من خلال المثالين السابقين أنّهما قد بُنِيَا على السّكون، وهي الحالة الأصليّة لفعل الأمر، لكن اختلاف السياق الطلبي (وهو الغرض البلاغي) قد تعدّد واختلف، فجاء أسلوب الأمر بما يناسب المقام مع اتّحاد في الحركة الإعرابيّة.

فنصوص المفضّليّات لو قسناها بالرغم من قلّتها (130) نصًّا، وتلك العلاقات،ظهر لنا ما يؤكد اهتمام المفضّل بهذا النّوع البلاغي، فقد أعطى المفضل المجاز أهمّية الرّبط بين الأسلوب والصّور البيانيّة، فهو كشف عن علاقة بين طرفين، أو كشف عن ربط بين آليّات الكلام، وقد فصّل

---

[1]- مروة مختار الظايط، التناغم النصّي في المفضّليّات، ص 55-56.

"السكّاكي" في هذا بشيء يعطي المجاز بنوعيْه أهمّية بالغة في البلاغة العربيّة.

فنجد قول "المرار بن مُنقذ":

فميول أبي تمام إلى المعاني التي يرمي إليها النص الشعري أكثر من الأغراض الشعرية بذاتها ، ولذا نجده يأتي بالمعاني والمقاصد ، فالحماسة نوع من الفخر والمدح، وباب الأدب الذي فيه ذكر للمحاسن إما فيه مدح أو وصف ، ليصف أخلاق الممدوح ، أو يذكر الصفات الحميدة وكذلك في خدمة النساء وهي نوع من الهجاء .

فمن هنا يتضح لنا أن الأغراض قد يغلب عليها القصد أو الهدف ، ولا يتوقف الأمر بذكر المحاسن فنقول أنه مدح ، بل يجب البحث عن مرامي ذكر ها ، وهي الغاية من الكلام ومقاصد الألفاظ.

فمن خلال الإحصاء توصلنا إلى أن نسبة المقطوعات في المفضليات 18.75 %، أي: ما يقارب 1/5 من مجموع القصائد ،وفي كلام أحمد الطاهر مكي تمويها إذ يقول : " تتكون المفضليات من مقطوعات شعرية ، وأحيانا قصائد كاملة " [1]،فالمتلقي للكلام ، يفهم منه غلبة المقطوعات وسيطرتها على المطولات ويعود هذا حسب الظن لتأثره بالمقطوعات وكثرتها في الحماسة .

فمذهب أبي تمام في اختيار نصوصه هو الاستحسان ، وحصر المعنى فقط، فلا داعي عنده من اختيار النص كاملا ، فيبحث على بواطن الجمال اللغوي والموسيقي فيأخذه ويكتفي به ، خلاف المفضل الذي يغلب عليه الطابع النقلي التام ، فيتقيد بما يجده في النص .

فمثلًا نجد القسم عند "ثعلبة بن عمرو" في (المفضلية 61)، وهو يؤكّد أمره من منطلق القوّة، ثمّ نراه في المفضلية (74) تعجّب بحسرة، فهنا نرى المقام قد فرض على الشاعر هذا الأسلوب الإنشائي غير الطلبي، فجودة النص تكمن في حسن التصوير والتركيب والمسايرة.

فمثلًا **"أيّ"** فقد جاءت في المفضّليّات في حالتين مختلفتين:

فما تراه من حركة الروي واتصالها بحرف الردف ، هي قراءة لعمق مُعَناة الشاعر ، والتعبير الدقيق الذي يدور بداخله .

فما أخذ عن المفضل في هذا الباب هو عدم توزيعه للنصوص على الأغراض الشعرية الفصل

[1] – الطاهر أحمد مكي ، دراسة في مصادر الأدب،دار الفكر العربي و القاهرة ، مصر ،ط8، 1998، ص 106

فنجده قد أغفل التقسيم ، واكتفى بذكر النص مطلقا، وكما أخذ عنه عدم مراعاته للنصوص ذات الغرض الواحد ، فبعضها ينضوي تحته أغراض متعدة ومختلفة، وهي تدور في النص كلما درات خاطرة الشاعر.

فلو نظرنا من جهة الأفعال والأسماء، يتبيّن لنا أنّ أكثر القصائد والمقطوعات كانت تبتدئ بالفعل فجاءت في المفضليات أكثر من 80 قصيدة الابتداء فيها بفعل من مجموع 130 نصًّا، وفي الحماسة ما يزيد على 500 نصا، لِيُقَدِّم لنا ديناميكيّة وحركيّة تلك النصوص.

فلو نظرنا إلى البعد الزمني بين المؤلفين ، واختلاف البيئة والحالة التي ترعرعا فيها، فالمفضل كان مسجوناً ، وأبو تمام كان حراً طليقا ، لكن أوجهُ التوافق كثيرة جدا ، وهذا ما يعطينا انطباعا موحداً أن المفضليات والحماسة كانتا تسيران في طريق واحد، إذ أن المفضل انتهى عند العصر الإسلامي ، وأبا تمام أضاف إليه العصر العباسي الذي يعيش فيه ، فهي امتداد زمني، واعتبار أن جيد النصوص لم يقتصر على مرحلة زمنية دون أخرى .

فلو لاحظنا من خلال المثالين فقط نجد هذا التوافق قد وقع فيهما من ناحتين :

فلو رأينا هذا التباين في الحركات الموسيقية من خلال نبرة الصوت ، سنرى حتما أن الأداء قد تعدد حسب ما تقتضيه المعاني لتفصح لنا عما يختلج في نفسية الشاعر .

فلم يكن الاقتصار هنا واقعًا على نوع واحد فقط أو على حالة إعرابيّة ثابتة، بل جاء التنوّع حسب وقوع اسم الاستفهام في الجملة، ليعطي لنا الثراء اللّغوي في المفضّليّات والحماسة بذكر عدّة صور لهذا الغرض الدّلالي.

فلم يقف الأمر بالتصنيف عن الأغراض الشعرية كديوان شعري ، بل كتوجه لمسيرة الشعر عامة، يقول شوقي ضيف : " لعل أقدم ممن حاولوا تقسيم الشعر العربي جاهليا وغير جاهلي إلى موضوعات ألّف فيها ديواناً هو أبو تمام " (1).

فلم يصرّح الشاعر على كرمه وجوده حتّى أصبحت كلابه قد ألفت قدوم الضّيوف والنّازلين به فلا تنبح للتنبيه والخوف، أو إعلام عن وجود غريب، "هنا يصل الكلب قمّة الارتقاء في تعامله

[1] -شوقي ضيف ، العصر الجاهلي ص 195

مع ضيوف صاحبه فيصبح أكثر أُنْسًا بهم" (1).

فلفظة (جميعا) في عجز البيت أفادت التوكيد أنّ القوم أصبحوا مقدّمين على جموع الناس قاطبةً.

فلفظة (المناصي) عطف بيان فقد جاءت بعد اسم الإشارة، وهي معرفة بـ (ال التعريف).

فلست بنازل الاّ أَلَمّت * برجلي أو خيالتها الكذوب** (2).

فلا يمكن فصل الوصف عن مضامين الشعر العربي ، وأكثر ما وصفوا في قصائدهم الأشياء اللصيقة بهم : فقد أحصاها مبروك المناعي إذ ذكر الصور الوصفية التي دار حولها هذا الغرض .

فَلَا تَعْلَمُنَّ الحَرْبَ فِي الهامِ هَامَتِي * وَلَا تَرْمِيَا بِالنَّبْلِ وَيْحَكُمَا بَعْدِي**(3)

فَكنّى الشاعر بسيف الله الصحابي الجليل خالد بن الوليد.

فَكُنْتُ كَمُجْتَسٍّ بِمَحَافِرِهِ الثَّرَى * فَصَادَفَ عَيْنَ الْمَاءِ إِذْ يَتَرَسَّمُ**(4)

فكما يرى كل دارس للمفضليات أو الحماسة أن حروف المد (الردف) قد تعطي بُعداً آخر كتذكر الماضي ، أو النجدة ، أو الندبة ، أو النصح ... وغيرها من الأغراض البلاغية التي تفسرها الكلمات وما تحمل الحروف من معاني (5).

فكلما كانت لها القدرة على التناسق والانسجام ، تكون أجمل في الأداء والذوق وهنا يظهر لنا موقف المفضل وأبي تمام من ناحية الموسيقى والإيقاع، الذي يعطي انطباعا عاما حول تلك الحروف التي نظمت عليها القصائد، فجاءت ورواياتها مجسدة قوة الإيقاع والدلالة والربط الوثيق بين التعبير الموسيقي، والمعاني التي أراد الشاعر أن يوضحها من خلالها .

فكان الغزل محترما يعكس عاطفة الشاعر وإعجابه بهذا الجمال وهذا ما يوافق الفطرة والرغبة والأنس .

فقيمة الاستعارة في تلك التي تتراءى حين يُضمر التشبيه في النفس فلا يصرّح بشيء من

---

[1] -محمد الحسن الأمين، الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر العربي، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى ،1984، ص206.

[2] -أبو تمام ، ديوان الحماسة، ص 35

[3] - أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 73.

[4] -أبو تمّام، ديوان الحماسة، ص 200.

[5] – ينظر علي ناصف النجدي ، دراسة في حماسة أبي تمام ،ص 55

أركانه سوى المشبّه، ويدلّ عليه بأن يثبت للمشبّه أمرًا مختصًّا بالمشبّه به، وهذا من قمّة الولع بالاستعارة المكنيّة، لأنّ الأصل في الاستعارة منعقدة على المشبّه الذي يُراد منه أخذ صفات المشبّه به. (1)

فقضية التبويب هي نقطة مفصلية في تاريخ المختارات الشعرية، فأغلب المختارات التي جاءت بعدها قد اقتبست منها طريقة التبويب ،كالحماسات، أو أخذت عنها فكرة التصنيف كنظام الطبقات، وغيرها.

فقد وضّح "زيد بن غانم الجهني" مواطن التشبيه الضمني في هذين البيتين إذ قال: "فشبّه انصرام الشّباب وسرعة فنائه، وانتشار المشيب وملاحقته له لمن وقعت بينهما مطاردة وأحدهما سابق كذكر الحجل، فنفى أن يلحقه من يركض كركض ذكر الحجل، بمعنى نفي إدراك عودة الشباب ولو حاول لحاقه بأي سابق، فقد ترك الساحة وأخلاها المشيب" (2).

فقد نسب الشاعر اللّؤم إلى بني رياح حيث أنّه قد نزل بهم وأناخ مطيّته واستقرّ فيهم، وفيه كناية على نسبة اللؤم وأنّ هذه الصفة قد أصبحت متّصلة بهم، يعرفون بها، وهنا يتجلّى لنا التوضيح إذ أنّ نسبة الصفة لصاحبها أو لشيء متعلّق به تدلّ على معنى واحد.

فقد عملت تخال هنا عمل كأنّ فهو يريد أن يشبّه الأطلال بقوله (معارفها) ببقايا آثار الوشم، وقد بيّن "زيد بن محمد بن غانم الجهني" عندما جعل (تخال) ضمن أدوات التشبيه –وهذا– يتوقّف حسب المقام والسّياق، فقد تأتي أحيانًا ولكن بمعنى تظن ولا يستقيم استعمالها في التشبيه. (3)

فقد شبّه في البيت الأوّل صورة الشمس في البهاء والحسن والصّفاء كوجه المرأة الحسناء، وفي البيت الثاني قد شبّه سُحب الصّيف البيضاء رِقاقًا بحسن جمال وجه محبوبته. (4)

فقد شبّه الشاعر الرّجل كثير الشعر وغزيره بكثيب الرّمل. حدّأه النّامون أي صلبوه بدوسهم إيّاه وصعودهم فوقه. (5)

---

[1] -ينظر، مريم هاشم التميمي، التشكيل الاستعاري في حماسة أبي تمّام، ص 17.

[2] -زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنّية في المفضّليات، ج1، ص 90.

[3] -ينظر، زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنّية في المفضّليات، ج1، ص 102.

[4]- ينظر، زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنّية في المفضّليات، ج1، ص 92، 93.

[5] – تأبّط شرًّا، الدّيوان،ص 42.

فقد جاورت أقواماً كثيراً * فلم أَر مِثْلَكُم حَزْماً وباعا(1).**

فقد جاء في المفضليات قول أحمد بن عبيد :

فقد جاء الفعل (أنعم) بصيغة الفعل المتصرّف وهو في الأصل فعل جامد (نِعْمَ)، فقد جسّد الشاعر أحد الحالات التي تعرفها العروض وهي تصريف مالا ينصرف وهذا ما يجوز للشاعر دون غيره إذا اقتضت الضرورة.

فقد جاء الشاعر بفعل الأمر الذي يحمل التهديد والوعيد، ويخبر جعفر بن كلاب باستعداده للحرب والنّزال.

فقد ألبس الشاعر الحبّ صفات الإنسان من شجاعة وركوب وعصيان، كما أخرجه من المعقولات إلى المحسوسات، فحذف المشبّه به وأورد جملة من خصائصه.

فقد اقترن الفعل المضارع هنا بألف التثنية ودخول لام النهي عليه فحذفت النون المتصلة بألف التثنية، وهذا التنوّع في حالات الفعل المضارع في صيغة النهي، يؤكّد الثراء اللّغوي.

فقد أشار الشاعر لقوم مازن بصفة يُعرفون بها وهي الشجاعة والعصبيّة(2).

فقد استعار الشّاعر "طول اللّسان والخناذيذ: الكرام من الخيل للكرام من الرّجال فحذف المشبّه وأبقى على أحد لوازمه (شمرت) على سبيل الاستعارة التصريحيّة" (3).

فقد استطاع أبو تمام أن يوجّه أصحاب الاختيارات خاصة، والنقاد والدارسون للشعر العربي عامة، لتوزيع الشعر العربي في قوالب معينة تجعل من النص ظاهر التوجه .

ففي هذه المقطوعة يصف الشاعر بني شيبان بأنهم أهل للقوة والصبر وتحمل الحروب والانتصار فيها ، فما تزيدهم المواقف إلا عزة وفخرا .

ففي هذه القصيدة جمع الشاعر بين رثاء فقيده، ووصف حالته بعد الفراق، وما تغيّر بعد ما

---

[1]- المفضل الضبي ، المفضليات، ص 172

[2] -ينظر، المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 21.

[3] -ينظر، المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 354.

فقد أحب الناس اليه (1). وفيها كذلك دعوة إلى التأمل في تلك المستجدات (2)، .

ففي قوله:

ففي المفضّليات قول "ربيعة بن مقروم":

ففي القافية المقيدة وجدنا حالتين للاختلاف :

ففي إحصاء القصائد في الحماسة فإننا نجدها (113) قصيدة ، و769 مقطوعة، قد تكون هذه المقطوعة تتراوح من بيت واحد إلى (06) ست أبيات، فالنسبة المئوية للمقطوعات في الحماسة 78.05 %، وهي ما يعطيها الغلبة التامة ، فأبو تمام يقتصر على ما يستحسنه فقط لأن اهتمامه كان منصبا على اختيار المقطوعات القصار والاكتفاء ببعض ما يستحسنه من القصائد الطوال ، فمثلا قصيدة عمرو بن الأهتم في المفضليات 23 بيتا، بينما اكتفى أبو تمام منها بـ 05 فقط " (3).

فغلبة الحروف المجهورة هذا ما يناسب القوة بالنسبة للشعر الحماسي أو في الفخر والهجاء ، والمدح، وغير ذلك من الأغراض التي تحتاج إلى الإيقاع والجرس الموسيقي القوي .

فغرض الحماسة قد استولى على ثلث القصائد الموجودة في الديوان،" ونظن أن الأمر يعود إلى أن زمنها كان يموج بالحروب الطاحنة (4).

فعملت هنا (تخال) عمل التشبيه والتوضيح والتفسير، يقول "المرزوقي": "وصفهم بالصّرامة والنّفاذ في الأمور فكأنّهم السيوف، وباستعمال العطر وكرم النفس وشدّة الحياء بعد الشرب، وبتمام الأبّهة والمروءة في مجالس الأُنْس، وهذا وإن لم يصرّح به فهو مُتبيّن من فحوى، إذا غدا المسك راحوا وكأنّهم مرضى، على ذلك رسم الاصطباح، وعادةُ كِرام شُرَّاب الرَّاح" (5).

فعقّب بقوله : وهذه الأبيات أوردها أبو تمام في باب الحماسة مع أنه لا تعلق لها بوجه، الأول من باب النسيب، والبيتان الآخران من باب الوصف، وهو نعت للناقة بشدة التعب ، وهذا

---

[1] -زيد بن غانم الجهني ، الصورة الفنية في المفضليات، ج2 ،ص 1004

[2] -مبروك المناعي ، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم ،ص 61

[3] – عبد الله عبد الرحيم عسيلان ، حماسة أبي تمام وشروحها ص 35

[4] – عبد الله عبد الرحيم عسيلان – حماسة أبي تمام وشروحها، ص 49

[5] -المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج4، ص 1128.

الحماسة (1).

فَطَعَنْتُهُ وَالْخَيْلُ فِي رَهَجِ الوَغَى * نَجْلَاءَ تَنْضَحُ مِثْلَ لَوْنِ الجَادِي** (2)

فشبّه الشاعر نفسه عند اختياره وقصده بابن خالد سعيا منه لعلو كعبه، فكان اختيارًا صائبًا، يقول "المرزوقي" عند شرحه " اخترت من بين النّاس ابن خالد، وقرّظت في شعري سعيدًا فكنت في اصطفائي إيّاهما وصرفي ثنائي إليهما كرجل يتطلّب الماء بمحافره من ثرى الأرض فصادف عينه ومنبعه؛ إذ تتبّع أثره ورسمه، والمعنى أصبت في القصد والاختيار". (3)

فسعت اللّغة إلى تأدية هذه المعاني بصورة واضحة معبّرة مجسّدة لجوانب الحياة وتفاصيلها، بصورة دقيقة تامّة المعالم،أمّا فيما يخصّ العناصر التي تمّت دراستها في هذا الجانب اللغوي في المفضليات والحماسة، وعرفت تلك العمليّة حُسْن توظيف هذه الأساليب توظيفًا يناسب المقام وخاصّة أثناء التعامل مع الأسلوب الذي يقتضي الطلب.

فَذَاكَ هَمِّي وَغَزْوِي أَسْتَغِيثُ بِهِ * إِذَا اِسْتَغَثْتَ بِضَافِي الرَّأْسِ نَغَّاقِ**

فدهوا نزال فكُنْتُ أول نازل * وعَلاَم أركَبُهُ إذا لم أنْزل** (4)

الفخـــــــــر :

فجاءت لفظة (كلّ) لتوكيد المعنى وبيان تفوّقها على غيرها حُسنًا وطِيبًا، أو ما يحمل معنى التوكيد كما أسلفنا ذكره بالنسبة للمفعول المطلق.

فجاءت حركة الروي الفتح والحرف الذي قبله (القاف) ، السكون ، وأما الحروف التي اختلفت فيها الحماسة على المفضليات ، هي خمسة حروف (ش ، ص ، ض ، ك ، ه) ، جاءت هذه الحروف روياً في الحماسة ولم تأت في المفضليات ، فهما اتفقتا في خمسة عشر حرفاً

فجاء التوكيد للضمير لبيان قيمة ومكانة قومه، وهذا ما يصوّر لنا صدى سرعة استجابة قوم الشاعر في تعيين سيّد لهم، وهذا ليس بصعب عندهم لكثرة القادة والفرسان فلا يتحيّرون من يكون

---

1 -ينظر عبد الله عبد الرحيم عسيلان ، حماسة أبي تمام وشروحها، ص 39

2 -أبو تمّام، ديوان الحماسة، ص 66.

3- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج4، ص 1248.

4 -أحمد الصالح النهمي ، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة، ص 33

مكانه؟ أو من سَيَسُدُّ هذا الفراغ، فجاء التوكيد بالضمير العائد على القوم، الضمير المنفصل (هُمُ، هُمُ).

فتى زاده السلطان في الحمد رغبَةً ***إذا غيّر السلطان كلَّ خليل (1).

فتجلي الحركة الإيقاعية في هذه النصوص جاءت من خلال التوافق بين الحروف وانسجامها "كتتابع إيقاعي في نسق معين من إثارة الحساسية والحيوية بالنشوة التي يؤكدها ... وقوة الإيقاع هي في مدى إثارة أو تحقيق هذه النشوة ، ويعني ذلك أنه بقدر ما يغلب الطابع الانفعالي ، على الإيقاع والوزن يكون تأثيرهما على النفس قوياً " (2).

فَأَنْعِم أَبَيْتُ اللَّعْنَ إِنَّكَ أَصْبَحْتَ ***كَذَيْلَ لُكَيْزُ كَهْلَهَا وَوَلِيدُهَا[3]

فالميول القبلي أو الطابع الإنتمائي للأصل غلب على الرّجلين، من ناحية الميول الشخصي، وعلى الرّغم من هذا الأمر إلّا أنّه لم يقدح أحدٌ في نصوص المفضّليّات أو الحماسة، بل كان الإعجاب بها والاستشهاد منها قد بلغ مبلغه.

فالموسيقى الشعرية تأتي عندما تتناسب الحروف فيما بينها، لتعطي نغما موسيقيا يساعد على أداء المعنى ويجلب انتباه المتلقي.

فالموسيقى : هي الأداءة الأولى بالنسبة للشعر العربي، بها يتميّز الكلام شعره من نثره، والمقصود بها الإيقاع الذي يعطي النص أو الكلام جرساً موسيقياً ، تطرب له الأذن للانسجام بين ألفاظه وحروفه التي تخرج بهذه الحُلة الموسيقية .

فالمشبّه هنا البيت الأوّل كلّه بأوصافه وحالاته، والمشبّه به هو البيت الثاني بأوصافه وحالاته، إذ شبّه الشاعر حالة قلبه ليلة الفراق بحالة القطاة، وهي في شرك الصيّاد، فهذا التشبيه لا يفهم ولا تدرك بلاغته، إلّا من خلال مقارنة الصورتين ومعرفة الصلة بينهما. (4)

فالكلام هنا جاء لتشبيه تلك الأجساد كأنّها هشيم لمن رآها. وفي الحماسة قول "مدرك":

---

[1] -أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 201

[2] -ميساء صلاح ودّاي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 133

[3]- المفضل الضبي، المفضليات، ص 90.

[4] علي عبّود حضير، اختيارات أبي تمّام في حماسته، ص 169.

فالكاف لوحدها تعدّ أداة للتشبيه، و"مثل" اسم للتشبيه، تؤدّي دور الأداة، فكلّما تردّد المتلقّي في قبول الخبر جاءت المؤكّدات متعدّدة، ويُعدّ التوكيد بأداتي التشبيه من تلك المؤكّدات، إقرارًا بوجه التشابه، ولا يحتمل التردّد.

فالقافية المقيدة في المفضليات بصورة قليلة حوالي (11 مرة) فقط، مثالها في قول راشد بن شهاب اليشكري :

فالقارئ لهذا يرى أن الشاعر كان مفتخراً بنفسه وقدرته على الصبر والجد في الحرب ، وهذا مما تداخلت فيه أغراض الحماسة مع الفخر ، وإن كان أبو تمام يأتي به في باب الحماسة ، وجاء بنصوص أغلبها يكون الشاعر يقصد بها الفخر، وفصَلْنا في هذا المقام بين الفخر والحماسة من باب اختلاف الاسم

فالصورة الموسيقية للشعر العربي كانت على رأس الأولويات الشعرية ، بل كما يُعْلَم ، قد صنفوا أحيانا مصنفات وسموها عيوب الشعر وهذا لبحثهم الدائم عن الجمالية الموسيقية، وهذا يدعونا إلى النظر في تلك الكتب المختارة من الشعر العربي ، وكيف استطاعت أن تختار هذه النصوص من ذلك الكم الهائل من القصائد والمقطوعات .

فالشاعر العربي ينتقل في تصوير أحواله ومواقفه حسب ما يقتضيه المقام من ناحية، وألا يتخرج على النظام المعهود ،كالبكاء عن الأطلال، والابتداء بالنسيب من ناحية أخرى .

فالشاعر استعمل فعل الأمر المبني على السّكون لغاية الحث والتحريض للأخذ بالثأر ممّن قتل ابن عمّه وهو المهلهل.

فالرثاء في المدونتين تقيد بما هو معروف عند العرب، وهو ذكْرٌ لمناقب الميت وخصاله الحميدة، والشعور بالوحدة والفراق بعده موته والفراغ، الذي يتركه .

فالحرف الذي قبل ياء الروي كان على الكسر ، ولو لاحظنا الكلمات الأخرى في نفس القصيدة (فتِيْ ، بقيْ ، الغني ، الوصِيْ ...) جاءت مثلها للحفاظ على الإيقاع والأداء.

فالجماليّة متأصّلة في المفضّليات والحماسة، وهذا ما فرضه النص الشعري عندهما وما جاء به من خلال الآليّات التي جسّدها والصورة التي أوجدها والجمالية التي طالما سعى إليها.

فالتشبيه الضمني حقيقة لابدّ له من إجهاد فكر وعمق نظر لاستخراجه، وبيان جماليته في الشعر، فننظر من خلال البيتين كيف استطاع الشاعر الربط بين الصورتين، وهي استحالة القبض

على الفريسة والحصول على الشيء لمن كانت سرعته ضعيفة مع متسابق سريع، كاستحالة دفع الشيب عند قدومه وردّه وهذا مستحيل.

فالأولى على الرفع والثانية على الجرّ.

فالاختيار هنا الذي يناسب المقام لبيان عدم معرفة اللهو بالنسبة لراشد بن شهاب ، وأبي ثمامة، الذي يصور حالتها وحالة من حولهما والظروف المحيطة بهما ، اقتضت المناسبة أن تكون القافية مقيدة "والشاعر حينما تجيش نفسه بهذا الفن لا أظن أن ذهنه ينشغل بالوزن والقافية أو ما سواهما من الأبعاد الإيقاعية،لكن يأتي ذلك تلقائيا فيلائم الانفعال والغرض،فيكون ملائما مع التجربة الشعرية للشاعر"(1).

فالأحكام في مجملها تقريبية عند معالجة النصوص ، وإسنادها لأغراضها الشعرية أو موضوعاتها، فما يراه هذا هجاءً ، يراه الآخر وصفا، أو ما يراه أحدهما فخراً يراه آخر حماسة ، ليعطينا تنوعاً في المعاني والأفكار التي يريد الشاعر ليوصلها للمتلقي ، فتعددت استنتاجاتها لدى الدارسين واستنطاقهم لتلك النصوص .

فأراد الشّاعر أن يوضّح صورة عدوّه عند رؤيته ومخافته من هيبته كيف يُعْرِضُ "عدوُّه عنه فإنّه كقرص الشمس في قوّة إشعاعها، فما إن يراها أحد حتّى يسرع في الالتفات عنها خوفًا من إيذائها لعينيه، كذا المبغض حينما ينظر إليه سرعان عنه لما يصيب نفسه وقلبه من همّ وغمّ، وغيض عند النظر إليه، لعلوّ منزلة الشّاعر ورفعته وهذا ما لا يتمنّاه المبغض"(2).

فَاذْهَبْ فِدًى لَكَ ابْنَ عَمِّكَ لَا * يَخْلُدُ إِلَّا شبَابَةٌ وَأدمْ**[3]

فاختيار المفضل تحكم فيه الغرض المشهور في ذلك الزمن الذي يعبر عن الاعتزاز بالنفس والافتخار بها، وفيه كذلك جانب تعليمي إذ يعدّ فيه الخليفة وتنشئته نشأة قوة، يكون فيها معتمدا على نفسه قادراً على تحمل المصاعب والشدائد،وفيها رسالة ضمنية ربط الفرد بقومه وأمجاده وتاريخه.

فأبو تمّام لم يراعِ المكانة الأخلاقية للشاعر والخاصّة به، بقدر ما اهتم بالجماليّة في النص

---

1 -ميساء صلاح وداي السلامي ، لغة الشعر في المفضليات ص 139

2 -علي عبّود خضير، اختيارات أبي تمّام في حماسته، ص 160.

3 - المفضل الضبي، المفضليات، ص 136.

الشعري، إذ لم تقيّد الجماليّة وحُسن السبك والدقّة في المعنى والجودة في مناسبة الألفاظ للمعاني – بالأخلاق الحسنة– بل هي متعلّقة بقدرة الشاعر في حُسن التعامل مع نصوصه وقصائده، فقد اختار أبو تمام لمسلم بن الوليد وهو المعروف بصريع الغواني وهو من دعاة المجون، وأبي نواس وهو من دعاة اللهو والخمرة، وهذا دليل آخر على حسن اختيار أبي تمّام اللغوي، وهذا ما لم نلحظه، عند المفضل لأنّه كان يختار جيّد النص الذي يسعى للتأديب تعليميًّا وأخلاقيًّا، وهذا ما يتسنّى له اختيار نصوص جيّدة المعنى قويّة اللفظ تمتاز بحسن السبك، وكذا صفة أصحابها (الكرم، الجود، القوّة، العفّة، الإغاثة.......، وهذا ما جعل اللغة فصيحة خالية من الشوائب، أو الشك.

فأبو تمام قد استعاد فكرة الغرض الشعري في صورتها الأولى ، وإن كانت لم تنضج بعد، لكن تعدّ الحماسة اللبنة الأولى لهذا التقسيم .

فأبو تمام اعتمد هذا التصنيف حسب ما يقتضيه المعنى ، فكان فيه غير دقيق " لكن تميزه بين هذه الموضوعات غير دقيق لأن فمن النساء ضرب من الهجاء والحديث عن الأضياف يقع بين الفخر والمدح، وانضوائه نحن أحدهما يصلح التقسيم ولا يفسده "(1).

غيّبْت عن قتل الحُتات ولَيْتني * شهدتُ حُتَاتاً حين ضُرِّجَ بالدّمِ (2).**

الغـــــــزل :

الغرض الشعري :

عقد الشّاعر مقارنة بين الحرب في شدّتها وهولها، والغول الّذي له أثر كبير على النّفوس.

العروض والإيقاع:

الظواهر اللغوية:

طفلة ما ابنة المُحلل بيضا * ء لعوبٌ لذيذة في العناق**

– الطبقة الرّابعة: المَوَلّدون، ويقال لهم المحدثون، وهم يبدأون في العصر العبّاسي.[3]

– الطبقة الثانية: المخضرمون، وهم الذين أدركوا الجاهليّة والإسلام.

---

[1] -غازي الطليمات ، عرفان الاشقر ، الأدب الجاهلي ص 62

[2] – أبو تمام ، ديوان الحماسة، ص 74

[3] -المصدر نفسه، ص 144.

-

الطبقة الثالثة: المتقدّمون، ويقال لهم الإسلاميّون، وهم الذين كانوا في صدر الإسلام.

- الطبقة الأولى: الشعراء الجاهليّون ما قبل الإسلام.

صُورَةُ الشَّمْسِ عَلَى صُورَتِهَا ***كُلَّمَا تَغْرُبُ الشَّمْسُ أَوْ تَذَرُ(1)

صـــــور الاختــــلاف :

صَلى على يحي وأشياعه * رب رحيم وشفيع مطاعْ (2)**

صَفحْناَ عن بني ذُهْلٍ ***وقلنا القومُ إخوان (3)

صبرنا وكان الصَّبر فينا تسجيّة * بأسيافنا يقطعن كفّاً ومعْصما (4).**

شققت القلب ثم ذَرَرْتُ فيه ***هواك فَلِيمَ فالْتام الفُطُورُ (5)

⟵ الشاعر (المفضّل، أبي تمّام).

سَلَا رَبَّةَ الخِدْرِ مَا شَأْنُهَا * وَمِنْ أَيِّ مَا فَاتَنَا تَعْجَبُ[6]**

سقى الله دارا فرّق الدهر بيننا * وبَيْنكِ فيها وابلاً سَائِلَ القطْر (7).**

سقى الله أرضاً حلّها قبرُمالك * ذِهَاب الغوادي المُدْجِنات فأمرعا (8).**

سَأَغْسِلُ عَنِّي الْعَارَ بِالسَّيْفِ جَالِبًا * عَلَيَّ قَضَاءَ اللهِ مَا كَانَ جَالِبًا(9)**

رَدَدْتُ لِضَبَّةَ أمواهَهَا * وكادت بلادُهم تُسْتَلَبْ (10).**

الرجز (23)، الهزج (02) ، المديد (03) . (1)

---

[1]- المفضّل الضبي، المفضّليات، ص 45.

[2] - المفضل الضبي ، المفضليات ص 182

[3] - المصدر نفسه، ص 11

[4] - المفضل الضبي ، المفضليات، ص 38

[5] -أبو تمام ، ديوان الحماسة، ص 144

[-6] المصدر نفسه، ص 104.

[7] -أبو تمام ديوان الحماسة، ص 213

[8] -المفضل الضبي ، المفضليات، ص 151

[9] -أبو تمّام، ديوان الحماسة، ص 13.

[10] -أبو تمام ، ديوان الحماسة ص57

ـــــ الرثـــــــاء :

دَلَّ على معروفه وجْهُه* بورك هذا هادياً من دليلْ** (2)

دَعَوْتُ بَنِي قَيْسٍ إِلَيَّ فَشَمَّرْتُ * خَنَاذِيذُ مِنْ سَعْدٍ طُولُ السَّوَاعِدِ** (3)

الخصائص الأسلوبية والجمالية:

- الحيوان: فوصفوا الخيل ، الإبل ، البقر، الحمار الوحشي فذكروا صورها وصفاتها ومكانتها عند العرب وتشبيه بعض الأشياء الأخرى بها كوصف المرأة أو كتشبيه الفرس في الخفة والسرعة بالجن والطائر.

الحكمــــــــة : وحددّها زيد بن غانم الجهني في القصائد التي تكون تحمل التجارب والخبرة كقول المثقب :

حَسنُ قول نعم من بعد لا * وقبيح قول لا بعد نعم** (4).

الجون في المفضّليات في قول "متمّم بن نويرة":

جمع الشاعر لمدوحه صفة الإباء والقوة والعدل ، فلم يحمله منصبه على الجور والظلم ، فقد زاده السلطان والجاه تواضعاً وجداً .

جاءت الكناية في الشعر العربي من باب التلميح والتعريض وعدم الإفصاح ولذا قد خاض فيها النقّاد منذ القدم كالجرجاني والزمخشري، وحاولوا أن يجدوا لها آليّة تجعل منها أحد أساسيّات البلاغة العربيّة، فنجدهم قد سعوا للبحث عن أسلوبها الجمالي في الشعر العربي القديم للوصول لمبتغاهم.

جاءت القافية بنوعيها في المفضليات والحماسة من خلال تلك النصوص والمقطوعات ، وظهر هذا جليا في الدراسة لتعطي لنا ذلك التوافق الإيقاعي المناسب للمعنى أو الغرض فيها .

جاء في المفضليات قول المرقش :

تهالكًا: مفعول مطلق منصوب بتنوين الفتح جاء لتوكيد فعله.

---

[1] - ينظر المرجع نفسه 131 ، و كذلك مبروك المناعي ، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ص 64

[2] - أبو تمام ، ديوان الحماسة ،ص 204

[3] -أبو تمّام، ديوان الحماسة، ص 80.

[4] -زيدبن محمد بن غانم الجهني ، الصورة الفنية في المفضليات، ج2، ص1001 ، 1007

تَهَالَكُ مِنْهَا فِي الرَّخَاءِ تَهَالُكًا * تَهَالُكَ إِحْدَى الجُونِ حَانَ وُرُودُهَا**[1]

تَمْنَحُ المِرْآةُ وَجْهًا وَاضِحًا * مِثْلَ قَرْنِ الشَّمْسِ فِي الصَّحْوِ ارْتَفَعْ (2)**

تَمَنَّتْ وذاكم من سفاهة رأيها* لأهجوها لمّا هجتني محاربُ**

تم الاتفاق بين المفضليات والحماسة في جميع الحالات التي دُرست، والمتعلقة بحرف الروي وحركة التي قبله ، فمن خلال الدراسة للمقياس الموسيقي في المدونتين وخاصة عند التطرق لحرف الروي ، فقد اتفقتا في جميع الحالات سوى حالة واحدة لم تكن في المفضليات، وهي عندما تكون حركة الروي الفتح الساكن ما قبلها، وقد تعددت هذه الحالة في الحماسة عدة مرات .

تطرقنا في هذا المقياس الموسيقي لبعض الجوانب التي لا بد أن نرفع عنها اللثام بالتوضيح والتمثيل، وهي أساس هذه العملية فقد تمت دراسته القافية ، والحروف التي جاءت رويا ، والبحور أو الأوزان الشعرية التي نظمت عليها قصائد المفضليات والحماسة وكان التطابق كبيرا جداً ، وهذا ما يعكس لنا التوحيد في الرؤى واستمرارية الأحكام القديمة على جودة الشعر في هذا الجزء .

تُشَبَّهُ عَبْسٌ هَاشِمًا أَنْ تَسَرْبَلَتْ * سَرَابِيلَ خَزٍّ أَنْكَرَتْهَا جُلُودُهَا (3)**

تراه خميص البطن والزّاد حاضِرٌ ***عتيدٌ ويغْدو في القميص المُقَدّد (4).

- التداخل بين الأغراض والمضامين وتجلى هذا عند المفضل الضبي ،فيأتي بالنص كاملا، ويحمل النص في طياته أغراضا ومعاني مختلفة، وقد أشرنا في هذا المقياس لذلك، فتكون القصيدة متعددة الأغراض ، وهذا يعود لنظام القصيدة السابق المعروف عند المتقدمين ، الذي يعرف عند القدامى: الابتداء بذكر الديار والأطلال، ثم يصل إلى النسيب، لتميل نحوه القلوب، وبعدها ينتقل إلى المديح(5).

تَخَالُ مَعَارِفَهَا بَعْدَمَا * أَتَتْ سَنَتَانِ عَلَيْهَا الوُشُومَا (6)**

---

[1]- المفضل الضبي، المفضليات، ص 88.

[2]-المفضّل الضبي، المفضّليات، ص 111.

[3]- أبو تمّام، ديوان الحماسة، ص 168.

[4]-أبو تمام – ديوان الحماسة، ص 197

[5]- ينظر ابن قتيبة ، الشعروالشعراء، ج1، ص 80

[6]-المفضّل الضبي، المفضّليات، ص 105.

تجلى الاختلاف بين المفضليات والحماسة عند التطرق لأغراض الشعر العربي في جزيئات أحيانا لا تُعد أوجها للتباين ، وإنما لإعطاء صورة متنوعة للمعاني الموجودة في تلك النصوص .

بانت صَدُوف فَقَلَبُه مخطوفُ ***ونأت بجانبها عليكَ صَدوفُ(1).

-باب السير والنعاس : قال حطيم:

أُولَئِكَ أَوْ تِلْكَ المَنَاصِي رِبَاعُها * مَعَ الرُّبْدِ أَوْلَادُ الهِجَان الأَوَابِدِ**[2]

أولاهما : غريزة المحاكاة أو التقليد ، والثانية " غريزة الموسيقى أو الإحساس بالنغم " (3)

أوصيكم بتُقى الاله فإنه * يعطي الرغائب من يشاء ويمنع** (4).

أَوْدَى الشَّبَابُ حَمِيدًا ذُو التَّعَاجِيبِ * أَوْدَى وَذَلِكَ شَأْوٌ غَيْرُ مَطْلُوبِ**

- **أوجه التشابه:**

أوجه الاختلاف:

أوجه الاختلاف:

أوجـــــه الاختــــــلاف :

أَنْكَرْتُهُ حِينَ تَوَسَّمْتُه * وَالْحَرْبُ غُولٌ ذَاتُ أَوْجَاعِ**(5)

أَنَاخَ اللُّؤْمُ وَسْطَ بَنِي رِيَاحٍ[6] ***** مَطِيَّتَهُ فَأَقْسَمَ لَا يَرِيمُ**(7)

إنّ اهتمام المفضّل وأبي تمّام بالاستعارة المكنيّة واضح إذ بلغت في المفضّليات حوالي (67) صورة من (130 نصًّا) (8)، وفي حماسة أبي تمّام (681) صورة استعاريّة من (882) نصًّا، فهذا

---

[1] -المفضل الضبي ،المفضليات ،ص208

[2] -المفضل الضبي، المفضليات، ص 46.

[3] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر ص 12

[4] -المفضل الضبي ، المفضليات، ص 166

[5] - المفضّل الضبي، المفضّليات، ص 160.

[6] - جاء في شرح المعرّي للحماسة قوله: بني رباح (بالباء)، ينظر ج2، ص 1019.

[7] - أبو تمّام، ديوان الحماسة، ص 168.

[8] -ينظر، زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنيّة في المفضّليات، ج1، ص 120.

وهذه الأرقام تدلّ دلالة صريحة على أنّ الاستعارة تشكّل البنية الفنّية المهمّة في كتاب الحماسة وهي تعطي مؤشّرًا على ولع أبي تمّام بها وانحيازه إليها، ولاسيما المكنيّة منها القائمة على جوهر التجسيد" (1).

إنّ الصورة التي رسمها كلًّا من المفضّل الضبيّ وأبي تمّام لتجعلنا نؤمن بقوّة الذوق النقدي لديهما إذا كانت الجماليّة في تلك النصوص تنبثق من حُسْنِ التصوير والخيال، بعيدًا عن التكلّف والتشدّق.

إن الحديث عن الشعر يدعو كل قارئ للبحث في أغراضه ومقاصده ، أو المرامي التي أراد الشاعر أن يوصلها من خلال نصه ، فبمدحه يَذْكُر المحاسن للشخص ليعطيه الرفعة والسبق في هذا الأمر ، وكذلك الهجاء فليس القصد منه أن يذكر الشاعر مثالب غيره ، بل الغرض منها الإهانة والقبح ، والعتاب ...، وغيرها من الأغراض الشعرية ومعانيها التي تسعى في إيصالها لكل المتلقين ، وهنا تتجلى القدرة الإقناعية ، لبيان الهدف من المعنى، وأول من تحدث عن هذه الأبعاد في كتابه النقدي هو قدامة بن جعفر، مبينا الغرض الشعري والمعنى المرجو منه ، مع التفصيل في ذلك الربط بين الغرض والمغزى إذ يقول : " ولما كانت أقسام المعاني التي يحتاج فيها إلى أن تكون على هذه الصفة مما لا نهاية لعدده ، ولم يمكن أن يؤتى على تعديده جميع ذلك ، ولا أن يبلغ آخره، رأيت أن أكرمه صدراً يُنْبِئ عن نفسه ، ويكون مثالاً لغيره ، وعبرة لم أذكره، وأن أجعل ذلك في الأعلام من أغراض الشعراء، وماهم عليه أكثر حوْماً وعليه أشد روماً وهو : المديح والهجاء ، والنسيب والمراثي ، والوصف ، والتشبيه" (2)، فهذه هي المعاني التي يدور حولها الشعر العربي ، أما ذكرا المحاسن أو المساوئ ، أو تأمل وتفكر، ولذا يقول شوقي ضيف حول تقسيم قدامة لأغراض الشعر وردها لمعانيها : " وحاول بعقله المنطقي أن يَرُدّ الشعر إلى بابين أو موضوعين هما : المديح والهجاء ،

[1] -مريم هاشم التميمي، التشكيل الاستعاري في حماسة أبي تمّام، ص17. وقد أفاضت الباحثة في الحديث عن الاستعارة بصورة تفصيليّة في رسالتها، وبيان أحكامها.

[2] – قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ص 91

فالنسيب مديح وكذلك المراثي ، ومضى يُعيّن المعاني التي يدور حولها المديح ، وهي في رأيه الفضائل النفسية"(1) ،ففي كلام شوقي ضيف دمج واضح للمقاصد، فالمديح عنده غير مقيد بذكر الحي فقط، بل الرثاء بالنسبة له مديح، وكذلك الغزل أو النسيب لما فيه من ذكر المحاسن، سواء تعلق الأمر بالنفس في الافتخار أوبالآخر في تعدد صفاته ،الحي، والميت و الأنثى (في الغزل) .

- أنّ الأداة كأنّ أداة توكيد فقد يستعملها الشاعر دون غيرها لما فيها من شيء من التوكيد لأنّها مركّبة من (كاف) التشبيه مع (أنّ) المؤكّدة فإيحاؤها بالتوكيد جعلها أثبت في ترسيخ الصورة، ثمّ أنّ فيها شيئًا من التعليل، فقد جمعت هذه الأداة بين التشبيه والتوكيد والتعليل. (2)

أنّ "كأنّ" أكثر أدوات التشبيه استخدامًا في التشبيهات البعيدة والتشبيه التمثيلي لكون الشبه يتعسّر إدراكه على الكثير، فيقع الشك فيه ودلالة هذا على بلاغة العرب في التمييز بين أحوال المخاطبين. (3)

أَمِنْ حَذَرٍ آتِي المَهَالِكَ سَادِرًا * وَأَيَّةُ أَرْضٍ لَيْسَ فِيهَا مَتَالِفُ**[4]

أَمِنَ المنون وريْبها تتوجعُ * والدهر ليس بمتعب من يجزع (5)**

أما من ناحية القصائد أو المقطوعات وأما ما يخص الهيكل العام للقصائد ، شَذّ أبو تمام على النظام السابق المعهود والذي طبّقهُ المفضل الضبي ، وهو الإتيان بكامل النص، " وقد نتج عن كل هذا أن كانت مختارات الحماسة مقطوعات لا قصائد كاملة، كما كان الشأن في المفضليات وما سار على نهجها من المختارات" (6).

أمّا من الناحية الأسلوبيّة فقد وظّفت المفضّليّات أنواع الأسلوب العربي الموجود في الشعر

[1] -شوقي الضيف ، العصر الجاهلي ص 195

[2] -ينظر علي عبّود خضير، اختيارات أبي تمّام في حماسته، ص 160.

[3] -زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنّية في المفضّليات، ج1، ص 102.

[4] -المفضل الضبي، المفضليات، ص 160.

[5] -المفضل الضبي ، المفضليات، ص 238

[6] – عز الدين إسماعيل ، المصادر الأدبية واللغوية في الشعر العربي، ص 83

(الجاهلي، الإسلامي) من منظوره البلاغي، فجاء الأسلوب فيها بنوعيه الإنشائي والخبري، فتجلّى الأسلوب الإنشائي الطلبي وغير الطلبي، والأسلوب الخبري بأضربه (الابتدائي والطلبي)، و(الإنكاري).

أما فيما يخص المفضليات كما نعلم أنها لم تُصَنّف حسب المواضيع أو الأغراض، لكن بعض الدارسين استطاعوا أن يوجهوا تلك النصوص وفق معانيها لأغراض شعرية محددة ، فنجد مبروك المناعي يحددها في: "الغزل ، الفخر ، الوصف ، الرثاء ، الهجاء ، التأمل ، اللهو، المدح " (1).

أمّا في الحماسة فكان لها ظهور واضح من خلال الأمثلة المبنيّة لها.

أمّا في الحماسة فقد جاء هذا النوع من الكنايات عدّة مرّات، ومنها قول الشاعر:

أمّا عن الأسلوب الإنشائي ففرضت اللّغة الشعرية أو بالأحرى اللّغة الذوقيّة التي يُعَبِّر بها الشاعر عن موقفه تجاه أمر ما نوعه، بل جاء التنوّع في القصد الواحد أو في الأسلوب الواحد حسب موقع الشاعر، فالنداء مثلًا رأيناه متعدّد الطّلب، لفت الانتباه للتحذير، التهديد، التهكّم (...) وغيرها من الأغراض الكلاميّة، وكذلك في الأسلوب غير الإنشائي الّذي جاء متنوّع الصّورة بين تعجّب وقَسَم، ليعطي لنا حكمًا عامًّا على أنّ المفضّل جعل جودة النص الشعري تكمن في قدرة الشاعر على توظيفه لتلك الأساليب حسب ما يقتضيه الموقف.

أمّا عن الأدوات المستعملة في التشبيه فقد جاءت متنوّعة ومتعدّدة في المدوّنتين وهذا يعود للصيغ الموجودة في الشعر العربي، ولا غرْو إذا توافقت النصوص في استعمال نفس الأدوات، وهذا يعود لما استعمله الشعراء من أدوات لبيان تشبيهاتهم.

أمّا عن (تخال وخلت) التي جاءت بمعنى يشبه، فقد ذكرت مرّتين في المفضّليات ومرّة واحدة في الحماسة.

أما حركة الرّوي فتنوّعت بين (الضم ، الكسر ، الفتح)، وفي كل حركة من هذه الحركات جاءت الحركات الأخرى كاملة (الضم ، الفتح ، الكسر ، السكون) .

أما بالنسبة للكسر فجاءت أربع حالات فقط في الحماسة، ولم تأت ولو مرة واحدة في المفضليات، وهذه النقطة لعلها تكون خلافا بين المدونتين .

---

[1] – مبروك المناعي ، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ص 87

أما بالنسبة للقافية المطلقة كان التشابه الشبه التام بين المدونتين من ناحية الاطلاق والتقييد ، ومن ناحية الردف وتنوعيه، وكذلك التنوع في حركة الحرف الذي قبل الروي في القافية الغير مردوفة، باستثناء حالة واحدة غابت في المفضليات، وهي القافية المطلقة المجردة التي تكون حركة الروي الفتح ويكون حركة الحرف الذي قبله السكون، وهذه الحالة كان لها حضور كبير في الحماسة منها قول سالم بن رابعة:

أمّا بالنسبة للحماسة، فمتى جاء البديع أيّما كان إلّا وقد اقْتُرِنَ باسم أبي تمّام لولوعه به، وحسّه المرهف له، وتذوّقه الرّفيع لما فيه من خبايا المعاني، لذا يقول الآمدي في هذا الصّدد: "وَمَنْ يقدِّم مطبوع الشعر دون متكلِّفه لا يرفعون أبا تمّام عن لطيف المعاني ودقيقها، والإبداع والإغراب فيها، والاستنباط لها ويقولون: إنّه وإن اختلّ في بعض ما يورده فإنّ الذي يوجد فيها من النادر المستحسن أكثر ممّا يوجد من السّخيف المسترذل، وإنّ اهتمامه بمعانيه أكثر من اهتمامه بتقويم ألفاظه على شدّة غرامه بالطباق، والتجنيس والمماثلة، وإنّه إذا لاح له أخرجه بأيّ لفظ استوى من ضعيف أو قوي" (1).

أمّا باقي الحالات فقد وردت في المدوّنتين بصور مختلفة، اتفقت فيها بين عطف البيان والبدل باختلاف صوره (بدل كل من كل، بدل بعض من كل، بدل اشتمال).[2]

أمّا النّداء وهذا الموضوع الذي لا يخلو منه أيَّ كلام ،لذا أعطانا الشعر العربي مجموعة رائعة له، فجاء في النصوص الشعريّة المختارة مختلفا من ناحية الحركة الإعرابيّة له بين البناء والإعراب، وهذا من خلال وجود أمثلة المفرد والنكرة المقصودة والمضاف والشبه المضاف، فجاء النداء على صيغ كثيرة (يا أيّها، أفاطمُ، يا جار نضلة، يا بؤس للحرب)، وفي الحماسة مثل ذلك (يَا حجّاجُ، يا ركبًا، أيَا ابن زيّانة، واكبدَا ....، فهنا حصل التشابه وإن صحّ التوافق في استعمال أحرف النداء.

أما القافية المقيدة والتي يكون فيها حرف الردف (ياءً) فوجدناها ذكرت مرة واحدة في المفضليات ومثلها في الحماسة ، قال المرقش الأصغر :

أمّا الأوجه التي اختلفت فيها المفضّليات مع الحماسة أو بالعكس، أو بالأحْرَى قد وُجدت

1- الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري، ج1، ص 420.

2- ينظر، علي جمعة عثمان، نظام الجملة في شعر الحماسة، ص 214.

دون الأخرى في هذا الباب فهي قليلة، ولعلّ ذلك يعود إلى أنّ النصوص المختارة في المدوّنتين جاءت في نفس الزّمن (الجاهلي، الإسلامي) وكانت نفس القواعد والضوابط التي تتحكّم في الشعر العربي واحدة.

أمّا الاستعارة التصريحيّة فقد أولاها المفضّل الضبّي اهتمامًا بالغًا فقد وردت (99مرّة) (1).

أَكُلُّ لئيـــــم منكـــم ومُعـــلْهَج ****يُعَـدُّ علينا غارةً فَخَبـــُوسَا (2).

أقيموا بني النعمان عنا صُدُوركم * وإلا تقيموا كارهين الرؤوساء**

أَقُولُ وَقَدْ طَارَ السَّنَا فِي رَبَابِهِ * وَجَوْنٌ يَسُحُّ المَاءَ حَتَّى تَرَيَّعَا**[3]

الأغراض الموجودة في المفضليات :

استعار الشاعر صفاء ثغر محبوبته بلون النبت العذب، نقيّ اللّون فذكر المشبّه به وهو النبت، وحذف المشبّه وهو (أسنان الثغر) على سبيل الاستعارة التصريحيّة.

استطاع أن يعطينا نتيجة عامة أن لهاته الحروف دلالات متصلة بها من خلال الحركة التي تُقدم بُعداً دلالياً يتناسب مع الغرض الشعري .

استطاع المفضل أن ينقل في قصائده صور كل مرثي، من عظيم عند قومه أو قرابته للشاعر، فسجدوا فيها أحاسيسهم، ونقلوا عبرها مشاعرهم الجياشة ، فلم يخرج الرثاء عن الصورة المعهودة، وأما في الحماسة " فمن الملاحظ أن الشعر الذي اختاره أبو تمام لايخرج عن فن الرثاء المعروف حتى عصرنا الحاضر، من تعدد مناقب الفقيد وبيان هول المصاب وتصوير غزارة الدمع والمبالغة في تصوير الحزن والألم، والحكمة من الحياة والموت، كما عرّج على المراثي التي تخللت حكماً و أمثالا، مثل"تكاد الجمال أن تتصدعا" " بنيان قوم تهدم ... " (4).

أرقتُ وطال الليل للبارق الومْضِ ***حبِيًا سرى مُجتان أرض إلى أرض (5).

أرِقْتُ فلم تخدع بعين خَدْعةٌ ** و والله ما دهري بعشق ولا سقَمْ** (1)

---

[1] – ينظر، زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنّية في المفضّليات، ج1، ص 120.

[2] –المفضل الضبي ، المفضليات، ص 169

[3]- المصدر السابق، ص 151.

[4] – علي عبود خضير ، اختيارات أبي تمام في حماسته، ص 30

[5] –أبو تمام – ديوان الحماسة، ص203

إِذَا قَالَ سَيْفُ اللهِ كُرُّوا عَلَيْهِم * كَرَرْنَا وَلَمْ نَحْفِلْ بِقَوْلِ المُعَوِّقِ** (2)

إذًا فالأغراض الشعرية ، تختلف في التقسيم من دارس لآخر، فلم يوجد لذلك تقسيم دقيق ينتظم موضوعات الشعر الجاهلي ، لأن أكثر المصنفين والرواة كانوا على جمع هذا الشعر أحرص منهم على تقسيمه. (3)

إِذَا غَدَا المِسْكُ يَجْرِي فِي مَفَارِقِهِم * رَاحُوا تَخَالُهُمْ مَرْضَى مِنَ الكَرَمِ** (4)

إِذَا طَيْءُ لَمْ تَطْوِ مَنْشُورَ بَأْسِهَا * فَأَنْفُ الَّذِي يُهْدِي لَهَا السُّخْطَ جَادِعُ**

إِذَا أَبْصَرْتَنِي أَعْرَضْتَ عَنِّي * كَأَنَّ الشَّمْسَ مِنْ قِبَلِي تَدُورُ**(5)

إخوتي لا تبتعدوا أبداً ** وَبَلَى والله قد بَعِدِو** (6).

أُحبُ الفتى ينفي ألفواحِش سَمْعُهُ* كأنَّ به هم كلِّ فاحشَةٍ وَقْراَ** (7)

أَبْلِغْ قَبَائِلَ جَعْفَر إِنْ جِئْتُهَا * مَا إِنْ أُحَاوِلُ جَعْفَر بنَ كِلَاب**(8)

أأسماءُ لم تسألي عن أبيـ * ـــــكِ والقومُ قد كان فيهم خُطُوْبْ** (9)

2/ الزمان (زمان الأخذ والاحتجاج) (حسب الطبقات): فقد قسّم أهل اللغة الفصحى الشعراء حسب تسلسلهم الزمني.

2/ البيئة الزمانية.

2- وجود خاصيات مشتركة تجمع بعضها مثل ما يجمع بين (الميم ، النون) وهي الخيشومية

---

1 - المفضل الضبي ، المفضليات ص 173

2- أبو تمّام، ديوان الحماسة، ص 40.

3- ينظر غازي الطليمات، عرفان الأشقر، الأدب الجاهلي وقضاياه ،أغراضه ،أعلامه ، فنونه، مكتبة الإيمان سوريا ط1، 1992 ص 61

4- أبو تمّام، ديوان الحماسة، ص 177.

5- أبو تمّام، ديوان الحماسة، ص 25.

6 - المصدر نفسه، ص 90

7 - المصدر السابق، ص 115

8- أبو تمام، ديوان الحماسة، ص 83.

9 - المفضل الضبي ، المفضليات، ص 145

التي تكون بها الغُنّة، لتستسيغها الأذن في الأشعار و الأغاني، وهما يمثلان زوجاً يطابق (الباء والدّال) من حيث المخرج (الميم ، الباء) شفويان، و(النون ، الدال) أسنانيان (1).

2- عدم وجود الردف فيهما وهذا شأن آخر للقافية، وذكر هذا النوع مقارنة بأنواع أخرى لنفس القافية ، وهي المردوفة .

2- حركة الروي:كانت الحركات مختلفة بين (الضم ، الفتح ، الكسر)، و إضافة إلى ذلك أن هذه الحركات قد توالت مع حرف الردف باختلافاتها، لإضفاء صبغة إيقاعية عروضية رائعة في الشعر العربي، فبالرغم من القصائد الموجودة في المفضليات إلا أنها جسدت هذه الاختلافات، وأن مجيئها بكثرة في الحماسة يؤكد ذلك،وسنقتصر على مثال واحد فقط للتوضيح، ففي المفضليات قول علقمة بن عبدة :

1/ البيئة المكانية.

1/ البيئات والقبائل التي أُخذت منها العربيّة:

1- هي أن جميعها مجهور، مما يكسبها قوة الجرس ويجعل وقعها أقوى من الحروف المهموسة فيستمر ترددها في الأذن ويتواصل رنينها ، فتكون أصلح من غيرها لطبع الأسماع، والتمكن منها برهة من الزمن، وخاصة أنها تأتي في أواخر المقاطع الصوتية .

1- حرف الردف : جاءت حروف المد الثلاثة (الألف ، الواو ، الياء)، جسد الشعراء فيها هذا التنوع الجمالي الصوتي .

1- أنّ كلا من المفضل الضبي وأبي تمام وظفا القافية المقيدة في اختياراتهما ليجسدا أحد الصور الموجودة في الشعر العربي .

_ وممّا اختلفت فيه المفضليات مع الحماسة في باب عطف البيان أو البدل فقد جاءت حالة واحدة في المفضليات عطف بيان بعد اسم الإشارة، وهي جاءت متطرّفة، لأنّهما قد اشتركا في حضوره مجملًا.

_ وممّا اختلفت فيه المفضليات مع الحماسة في باب التوكيد، وكما أشرنا في بابها اللفظي، فجاءت التوكيدات المعنويّة بصورة متوافقة بين المدوّنتين باستعمال نفس الصياغات، كأدوات التوكيد

---

[1] - ينظر مبروك المناعي ، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ص 71 ، 72.

المعنويّة (كلّ، كلا، جميع، وجمعا.....، أو ما يحمل معنى التوكيد كالقسم مثلا.

ــ معرفتهما بأنّ الغاية من التشبيه هي الإفصاح والتوضيح والتقريب لتلك المعاني وبيان صورتها.

ــ الندرة في هذا النوع معلومة في الشعر العربي؛ إذ كان قليلًا، ويقصد به الشعراء الرمز والإبهام، لأنّه يعطي لصورتين قرابة معنويّة تجمع بينهما.

ــ الحروف الصوتية التي جاء عليها حرف الروي .

ــ ١

ــ البحور والأوزان الشعرية .

ــ أسلوب التضاد في المفردة العربيّة، وقد جاء توظيف التضاد في بعض نصوص المفضّليّات ليعطي تعدّدًا للمعنى من ناحية، والكشف على قدرة اللغة العربيّة في التمدّد من ناحية قلّة الألفاظ وكثرة المعاني فقد ورد لفظ

ــ إجراء الفعل الجامد مجرى المتصرف،وهذا في المفضليات دون الحماسة وجاء في قول "المثقّب العبدي":

– وفي الحالة الأخرى نرى عدم وجود لقافية مجردة في المفضليات تكون فيها حركة الحرف الذي قبل الروي الكسرة ، وجاءت هذه أربع مرات في الحماسة.

– وجود القافية المردوفة بالواو في المفضليات دون الحماسة.

ـ حسن الخلق : حماية الجار ، والوفاء بالعهود والحزم والحلم وكرم النفس والعفة والصبر في الخطوب ، وترك الفواحش وسلامة العرض .

– حد القافية، أو الحالات التي جاءت عليها،وهذا يتعلق بعدد المتحركات بين الساكنين (0/0/)، (0//0/)،(0///0/).ليعطينا التنوع في الإيقاع الموسيقي الموجود في كليهما من صور متباينة في عدد حروف القافية.

– باب مذمة النساء وقد أتى أبوتمام بنوع آخر من الذم، فجعل الهجاء للرجال وللنساء الذم، سواء في أخلاقهن أوخلقهن ، فهو لم يوفق في تقسيمه ولم يكن دقيقا ، لأن مذمة النساء ضرب من الهجاء (1).

---

[1] -غازي الطليمات ، عرفان الأشقر ، الأدب الجاهلي ص 62

باب الملح :قال الشاعر :

– باب الحماسة:وهو أكبر أبواب الديوان، جمع فيه أكثر النصوص، وهو تعبير لحبه وميوله لهذا الغرض(1).

ـ الشجاعة : الممدوح شجاع حَرّاب غلاب ، صاحب غارات وخيل كريمة، كل البلاد قريبة منه لنفوذه الواسع ، معروف يوم الحرب بعلامة خاصة .

ــ الجود : وهومن معاني المدح المعروفة في الشعر العربي القديم بعامة (2).

– التبويب : يُعد أبو تمام أول من قسم الشعر العربي حسب الفنون والأغراض، وهو أول من فطن إلى هذا النوع من التقسيم ، فحاول أن يقسم حماسته إلى موضوعات(3).

– القافية وأنواعها (المطلقة ، والمقيدة).

يكون الحديث في هذا الجزء عن العناصر المتناولة فيه في الفصل البلاغي ، وهذا حتّى تكون الدراسة وفق ما تمّت معالجته فيما سبق ، لأنّ الأمر يتعلّق بجزئيّات وأحكام.

ولهذا فالأشياء التي سنوضّحها من باب القاعدة التي تقول: "الحكم على الشيء فرع عن تصوّره". وهذا من خلال ما ذكر سلفًا، بتفاصيله وشرحه.

وهذا الأمر لا غرابة فيه، فهو غاية التشبيه الأولى، من عقد مقارنة بين شيئين بغية التوضيح والبيان، والكشف عن كل ما هو مُبهم وتحمل الضبابيّة فيه أمرًا. ولقد غالى النقّاد العرب في الإعجاب المتواتر بمكانة التشبيه، فقد رأوا فيه جانبًا من أشرف كلام العرب، وفيه تكون البراعة والفطنة، ولذلك جعلوه أبْيَنَ على الشاعريّة ومقياسًا تعرف به البلاغة. (4)

ولقد أودع الشعراء في قصائدهم مواقفهم وحياتهم والحالات التي مرّوا بها، فهي ستكون مفعمة بهذا النّوع البلاغي الّذي يجسّد القدرة على الجمع بين الأشياء.

ومن الملاحظ في نصوص المفضّليّات والحماسة أنّها قد جاءت من مجموع ذلك ا

1 – ينظر مبروك المناعي ، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ص 88

2 – ينظر مبروك المناعي ، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ص 173 ، 174

3 – غازي الطليمات ، عرفان الأشقر– الأدب الجاهلي، ص 61

4 – ميساء صلاح وداي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 96.

الشعري الهائل وبنفس الصّورة والمدّة التي عاشوها – بل الأكثر من ذلك فهم مجمعون على نفس المقاييس الجماليّة في الشعر العربي.

والآن سنقدم نوعًا من الموازنة في أنواع التشبيه من خلال المدوّنتين، وكيف جاء التّوافق بينهما، من خلال النوع والجودة.

فذكر الشّاعر أركان التشبيه الأربعة في هذا المثال "فالرّجل الهمل له صفات تدلّ على عدم نخوته لاتّصافه بها لا يستحقّ أن يُسْتَغَاثُ به منها أنّه كثير شعر الرّأس ومع الكثرة فشعره مُتلبّد لقلّة عنايته به، وعدم تنظيفه له، فهو يشبه كثيب الرّمل في الصّلابة واليبوسة"(1).

و جاء التشبيه التام في الحماسة بصورة كبيرة ورائعة جسّد فيها الشّاعر حسن التصوير، وجسّد "أبو تمّام" حسن الاختيار.

وهنا اقتصرت على الأداة (الكاف) في الأمثلة، لأنّها أكثر أدوات التشبيه استخدامًا على وجه الإطلاق، وصلاحيتها في ربط العلاقة بين طرفي التشبيه، كما يتعلّق الأمر بدخولها على المؤكّدات ك (أنّ)، أو على أداة تشبيه أخرى ك (مثل). (2)

يُعرف هذا التشبيه بأنّه أروع أنواع التشبيه، إذ يعقد العلاقة بين طرفي التشبيه دون التطرّق لوجه الشبه، وهي صورة قويّة تبيّن قدرة الشاعر على مدى تمكّنه من دمج الطّرفين تمامًا.

ونجد في الحماسة صورة التشبيه البليغ قد تجسّد الصورة نفسها للحرب ونتائجها الوخيمة والمرّة وأثر ذلك واضح في أصحابها.

وهذا النوع الذي يكون فيه وجه الشبه والأداة غير موجودين يكون أوجز وأبلغ ولذا نُقِلَ عن "ابن الأثير" قوله: "إنّ التشبيه المضمر أبلغ من التشبيه المظهر وأوجز، أمّا كونه أبلغ فلجعل المشبّه مشبّه به من غير واسطة أداة، فيكون هو إيّاه"(3).

وهذا التشبيه لعلّه يكون أقلّ من النوع الأوّل، وهو التشبيه الذي لا تذكر فيه الأداة أوجه الشبه؛ لأنّه يحمل المشبّه في صورة المشبّه به، فكأنّه هو، وهذا يحتاج إلى قدرة شعريّة فائقة

[1] – زيد بن محمد الجهني، الصورة الفنيّة في المفضّليات، ج1، ص 92.

[2] – سنتطرّق في جزئية خاصّة عن التوافق والتوظيف لنفس الأدوات في المدوّنتين.

[3] – ينظر زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنّية في المفضّليات، ج1، ص 80.

فيها براعة الشّاعر في التمكّن منه.

ولعلّ هذا النوع يتجلّى عند الوصف والسرد، بغية توضيح التداخل لكون هذا الأمر منتزع من متعدّد،ومجموعة الصور المختلفة:

لقد جاء التشبيه الضمني في المفضّليات والحماسة بصورة قليلة، بل نادرة جدًّا، وهذا الأمر الذي أغفله كلٌّ من المفضّل وأبي تمّام يعود إلى:

ولذا قد تمّ توظيفه في بعض النصوص المختارة، في مواضع جيّدة، وبمعنى بليغ سعى فيه الشاعر بقدرته وخبرته بتوظيفه في الصورة اللّائقة به.

ولعلّنا نوضّح في الجدول الآتي تلك الأدوات وورودها في المفضليات والحماسة، مع التوضيح لها بذكر بعض النماذج وأرقام القصائد التي وردت فيها – ليست من باب الإحصاء.

ومن هذا المقام نقول إنّ التوافق والشبه التام بين موقف المفضّل الضبّي وأبي تمّام في اختيار أداة التشبيه ليس وليد صدفة، بل إن المقام يقتضي منهما الإيمان بذلك، لأنّ التشبيه هو المعيار الحقيقي للجمع والتقريب بين الأشياء ، سواء أكان الطرفان محسوسين أو عقليين أو على اختلاف بينهما.

وقد عُلِّلَ لماذا الاهتمام البالغ بالتشبيه منذ القدم، وليس وليد أحكام أصحاب الاختيارات فقط، "لأنّه يحقّق علاقة التناسب المنطقي بين الطرفين، إذًا التشبيه كان بداية الفن التصويري عند الجاهليين، وتعلو أيضا نسبة التصوير التشخيصي مقابل نسبة التشبيه، كلّما اتجهنا إلى البيئة الإسلامية الأوسع حسًّا ومضمونًا" (1)،وهذا الاهتمام قد فرضته تلك النصوص المستوحاة من التراث العربي (الجاهلي والإسلامي)، وقد وجد فيه الشعراء غايتهم للتصوير والتشخيص لحالاتهم واهتماماتهم وتبيانها في تلك المقارنات،كما وجد فيه النقّاد من أهل الاختصاص وأهل الفن جانبًا بلاغيًّا راقيًا يعطي للنص توضيحًا وكشفًا لمكنوناته ولا يوجد غيره في هذا الباب.

إنّ الحديث عن الاستعارة كنوع من أنواع التشبيه قد حُذف منه أحد الطرفين يحملنا للتطرّق لها من منظور احتوائها للجماليّة التي تقدّمها، فهي بخلاف التشبيه من ناحية عقد مقارنة بين طرفين، فالاستعارة تريد أن تجعل منهما شيئًا واحدًا.

[1] –وداد كمال إبراهيم عسيلي، المفضّل الضبّي واختياراته، ص 212.

ولعلّ هذا التراكم والتداخل بين الطرفين هو سرّ الاستعارة، فهي عبارة على نقلة نوعيّة لأحد الطرفين وإلباس أحدهما خصائص الآخر.

ونجد هذا التصوير والتداخل بين الاستعارات وكثرتها في البيت الواحد أحيانًا، ففي أوّل حماسيّة قال "قريط بن أنيف":

فالمتمعّن في هذا البيت يجد فيه استعارتين لشيئين مختلفين، في صدر البيت استعار كلمة (ناجذيه) وهي من لوازم الحيوان المفترس للشرّ، والثانية في عجز البيت فقد شبّه الشاعر أبناء قبيلته واستجابتهم السّريعة لداعي الحرب والخفّة في تلبية النداء بالطائر فقال (طاروا) وهي من لوازم الطيور التي أضفاها الشاعر لفرسان قومه.

ولذا فالاستعارة تجعل "امتزاج اللّفظ بالمعنى حتّى لا يوجد بينهما منافرة ولا يتبيّن في أحدهما إعراض عن الآخر" (1).

أمّا بالنسبة للصورة الثانية من الكناية (كناية عن موصوف) جاءت بنفس حضور سابقتها وهذا ما يدلّ على الاهتمام البالغ بهذا النوع البلاغي، لأنّ التعبير المصوّر بأسلوب الكناية لا يعالج عادة الإنسان العربي فحسب، لكن الكناية هنا تعالج عادات إنسانيّة عامّة (2)، فهي أقرب الأساليب للكشف عن الحياة الاجتماعيّة فهي تستوعب تلك المواقف والسّلوكات الموجودة بين تصريح لها وتلميح.

و جاءت مثلها الكناية عن موصوف تقريبًا بنفس الحضور في المفضّليّات إذ احتوت تلك النصوص بـ (316) مرّة. (3)

ولعلّ حضور نوع من التشبيه بندرة كبيرة في الشعر، يعطينا رأيًا أو نظرة لعدم الاهتمام به؛ إذ أنّ الشعراء (في الجاهليّة والإسلام) جعلوا من وجه الشبه أصلي في المشبّه به، وهو المعروف، وهذا النوع يميل إلى التضمين والكناية في صورة مجازيّة.

ولم يوجد التشبيه المقلوب في الحماسة أصلًا، فذلك يعود إلى أنّ أبا تمّام قد جعل

---

[1] -القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه، ص 41.

[2] -محمد الحسن الأمين، الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر العربي، ص 209.

[3] - زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنّية في المفضّليات، ج1، ص 133.

صورة كلّها تبعيّة المشبّه للمشبّه به، وما جاء في المفضّليات ليس من باب التعيين والقصد.

قسّم القدماء طرفي التشبيه عدّة تقسيمات من بينها النوع (الحسّي، العقلي)، فيكونان حسّيين-معنويّين، حسّي وعقلي، عقلي وحسّي. (1)

فقد جاءت هذه الأنواع في الحماسة واختفى نوع منها في المفضّليات وهو التشبيه المعنوي إذ لم يرد في المفضّليات إطلاقًا، يقول "زيد بن غانم الجهني": "وبذلك يتّضح لنا تركيزهم على المحسوسات، ولعلّ حياتهم في البادية، وطبيعة معيشتهم فيها الدور الأكبر في الاعتماد على الحسن، لأنّ كل شيء حاضر أمام أعينهم، لا يغيب عن مرآهم، الكون بسمائه ونجومه، والطبيعة وموجوداتها والحياة الإنسانيّة وأدواتها...تظلّ عالقة بأذهانهم يقيسون عليها نظائرها،ومايشبهها ليقربوا الموصوف ويحسِّنوا الصّورة"(2).

أمّا ما جاء في الحماسة من هذا النّوع والّذي أُطْلِق عليه "التشبيه الوهمي، لأنّ المشبّه به منتزع من الوهم، ويحدّدونه بأنّه ليس مدركًا بالحواس الخمس، ولكنّه لو أدرك لكان مدركًا بها"(3).

كما سبق ذكره فإنّ لجوء الشاعر واستخدامه لأدوات التشبيه لربط العلاقة وتوضيح مواطن التشابه بين الطرفين، وممّا لوحظ أنّ بعض الشعراء قد يجمع بين الأداتين أحيانًا، وقد وُجِدَ هذا النوع في الحماسة دون المفضّليات.

فَجَاؤُوا عَارِضًا بَرْدًا وَجِئْنَا * كَمِثْلِ السَّيْلِ نَرْكَبُ وَازِعِينَا**(4)

ويحملنا إلى القول أنّ المفضّل -لعلّه- كان يعتقد أنّ صفة نسبتها لصاحبها، أو إلى شيء منه أو متعلّق به أمر واحد.

فأوضح هذا الكلام على القبائل التي يحتج بكلامها، ويُعَدُّ من معدن اللغة الصافي، ولم تشبه شائبة التغييّر.سواء في المكان أو الزمان.

والناظر في كتاب المفضّليّات يجد صاحبه قد اختار نصوصه من قبائل عربيّة الفصل

[1]- ينظر، علي عبّود خضير، اختيارات أبي تمّام في حماسته، ص 172.

[2]- زيد بن محمد بن غانم الجهني، الصورة الفنّية في المفضّليات، ج1، ص 107، 108.

[3]- أحمد الصالح النهمي، الخصائص الأسلوبيّة في شعر الحماسة، ص 157.

[4]- أبو تمّام، ديوان الحماسة، ص 47.

فصيحة، وقام بهذا لكونه اختار هذه النصوص التعليميّة في الأدب والأخلاق وفصاحة العرب، والقبائل التي نقل عنها: "تميم، ذبيان، بكر، عامر بن صعصعة، أسد، تغلب، عبس، قضاعة، مذحج"[1].

ولو عدنا إلى هذه القبائل نجد أغلبها من بيئة الاحتجاج (تميم، أسد، بكر وتغلب أبناء وائل بن أسد)، وجميع القبائل من وسط الجزيرة العربيّة بعيدة عن الأمم الأخرى، أمّا ما يُلْحَظ في شعر أبي تمّام أنّه قد كسر هذا النظام "والفترة الزمنيّة لشعراء الحماسة تمتدّ من الجاهليّة إلى عصر أبي تمّام، وجلّهم من شعراء الجاهليّة، وصدر الإسلام والعصر الأموي، وقليل منهم من العبّاسيين"[2].

فإنّ أبا تمّام بكسره هذا الشرط الزمني، لم يجعله يأتي بما يخالف قواعد اللغة،فـ "لقد بلغ من أهميّة الحماسة لدى اللّغويّين والنحاة أنّه قد يستشهدون بالبيت فينسبونه إلى الحماسة، دون تعيين لاسم الشاعر، فكأنّما اكتسب البيت شهرته من شهرة الحماسة"[3].

ومن الشعراء المولّدين أو المحدثين الذين جاء أبو تمّام بشعرهم كـ "مسلم بن الوليد" و"أبي العتاهيّة" و"دعبل الخزاعي" ووصل به الأمر إلى اختيار نماذج شعريّة لشعراء معاصرين له كـ "إبراهيم بن عبّاس"[4].

هذا الأمر يجعل من بعض النقّاد يسأل كيف استطاع أبو تمّام اختيار هذه النصوص من غير بيئة الاحتجاج كما فعل أصحاب الاختيارات كـ "المفضّل" و"الأصمعي"، وإن كان الأمر بالنسبة للمفضل قد جاءت نصوصه من تلك البيئة العربيّة الفصيحة.

وقد نقل "مبروك المنّاعي" رأي "بلاشير" "أنّ هذه القبائل كانت تعيش في وسط الجزيرة وشرقيها، ورغم أنّ نمط حياتها الرعوي كان يفرض عليها الترحال في غير هذه الأماكن، فإنّنا نعتبر أنّها كانت أكثر جذبًا لها من غيرها فكانت تعرف بها وتُنسب إليها، فيقال (ديار تميم) و(ديار بكر)، (...) وغيرها ذلك ممّا كان يطلق على المجال الحيوي الذي يجذب هذه القبيلة أو تلك أكثر

[1] ينظر، مبروك المناعي، المفضّليّات، دراسة في عيون الشعر العربي، ص 51.

[2] عبد الله عبد الرحيم عسيلان، حماسة أبي تمّام وشروحها، ص 45.

[3] علي عبّود خضير، اختيارات أبي تمّام في حماسته، ص 58.

[4] ينظر، أحمد الصالح النهمي، الخصائص الأسلوبيّة في شعر الحماسة، ص 277. وعز الدين إسماعيل، المصادر الأدبيّة واللغويّة، ص 85.

من غيرها أو الذي حدّده نظام التعايش في أجواء البداوة الجاهليّة"[1].

أمّا بالنسبة لـ "أبي تمّام" كان حِسّه النقدي هو الذي يفرض عليه اختيار نصوص من أي عصر أو من أيّ زمن كانت، دون التقيّد بالبيئة أو الزمن، واختياره للمقلّين الغير معروفين بهذا الجانب الشعري فبعضهم قد عرف بعلم اللغة أكثر من اشتهاره شاعرًا، ومنهم "أبو زياد الأعرابي"[2].

وهذا ما يوضّح لنا دواعي الاختيار عند "أبي تمّام"، إذ أن أصحاب النصوص كانت لهم مجالات أخرى اشتهروا بها فأراد أن يضع منهم شعراء موازاة فيما برعوا فيه"(3).

وهناك عامل آخر متعلّق بالمصنف ذاته فهو قد عرف خصائص الشعر وبواطن الجمال، إذ أنّ الجمال لم ينحصر في بيئة دون أخرى، أو طبقة دون غيرها "لأنّ ضروب الاختيار لم تَخْفَ عليه وطرق الإحسان والاستحسان لم تستر عنه، حتّى إنّك تراه ينتهي إلى البيت الجيّد فيه لفظة تشينه فيجبر نقيصته من عنده ويبدل الكلمة بأختها في نقده"[4].

فحسّه الذوقي أعطاه القدرة على التمييز بين جيّد الشعر ورديئه، وهذا ما نسمعه كثيرًا عند التطرّق إلى الحماسة في قضية عمود الشعر يقولون :كان في اختياراته أشْعر منه في شعره.

ونقف وقفة عامّة في نصوص المفضّليّات والحماسة أنّها تمتاز بالجودة والدقّة على الرغم من الاختلاف الزمني للشعراء بين جاهليين ومخضرمين وإسلاميين والمحدثين، وهذه الطبقة الأخيرة خاصّة بالحماسة، وكذلك الاختلاف المكاني الذي يشمل مختلف مناطق الجزيرة، وقد نقل عن"المبرّد"قوله:"سمعت "الحصين بن رجاء" يقول: ما رأيت أحدًا قط أعلم بجيّد الشعر قديمه وحديثه من أبي تمّام"[5]. فجودة النص وليدة إبداع راقي، وأذن لسامع ذوّاق يستطيع تحديد بواطن الجمال.

وهذا الأمر ينطبق عن "المفضّل الضبّي"، فقد جاءت تراجمه تتحدّث أنّه عالم كوفي

1- مبروك المناعي، المفضّليّات، دراسة في عيون الشعر العربي، ص 55.

2- عبد الله عبد الرحيم عسيلان، حماسة أبي تمّام وشروحها، ص 45.

3 – ينظر بن جني ، المبهج في تفسير أسماء شعراء الحماسة ، فقد أشار إلى تخصص بعض الشعراء ، وتفنّنهم في مجالات أخرى

4- عز الدين إسماعيل، المصادر الأدبيّة واللغويّة، ص 82.

5- هذه القضية هي محل اختلاف بين الدارسين بين مُقِرٍ بها ومفنّد لها. ينظر، علي النجدي ناصف، دراسة في حماسة أبي تمّام، ص 30. أحمد الصالح النهمي، الخصائص الأسلوبيّة في حماسة أبي تمّام، ص 284.

لغوي أديب[1]، ومن مصنّفاته (كتاب العروض، كتاب الألفاظ) فترى أنّ الرجل قد جمع بين علم اللغة والعروض والأدب، فحريّ به أن يكون له جانب نقدي قويّ لما يختاره من نصوص متماسكة في جوانبها الموسيقيّة واللّغويّة، مؤدّية للغرض الأدبي (القيم الأخلاقية، والتربويّة).

أمّا بالنسبة للأمور التي استطعنا أن نطبّق عليها في المقياس اللغوي والمفضليات تجسّد الجودة اللغويّة لتلك النصوص، وكيف جاءت على نهج القواعد اللغوية دون لحن أو تحريف أو شذوذ عن

ضوابط سلامة اللغة وفصاحتها ،فاستعمل الشعراء أساليب متعدّدة الصيغ لتُعطي لنا قيمة الجودة والتماسك بين عناصر اللغة.

وهذا من خلال التنوّع الزمني للأفعال ليصوّر لنا ذلك التغيّر في أحداث النص:

فقد أرشدت هذه المقولة كيف يسعى الفعل إلى الربط بين أجزاء النص وفقراته، ليعطينا تلاحمًا وتسلسلًا بين تلك الوحدات. وأنّ هذا الأمر قد انطلقنا للحكم عليه من خلال مطالع النصوص بداية الأمر، فجلّ النصوص تبدأ بالفعل، ثمّ تفرّعه في جزئيّات النص، وإنّ هذا ليس بمختلف عن الحماسة التي يكون الأمر فيها مختلف عن المفضّليّات، إذ نجد بعض النصوص وخاصّة المقطوعات ابتداؤها بالنصب والجرّ للاسم، وهنا يدعونا إلى البحث عن الجزء السابق من المعنى، نحو قول بعض "بني أسد":

فالبحث هنا يستدعيك للنظر في هذا التحوّل الدلالي والتحوّل الزمني إذ نحن لا نشكّ في القوّة اللغويّة التي يمتلكها أبو تمّام، "وهو وإن كان محدثا لا يستشهد بشعره في اللغة فهو من علماء العربية، فاجعل ما يقوله بمنزلة ما يرويه، ألا ترى إلى قول العلماء، والدليل عليه بيت الحماسة فيقنعون بذلك لوثوقهم بروايته"[2].

فالدلالة الحركيّة لهذه النصوص تقدّم لنا لغة متنوّعة الأزمنة من خلال التغيّر الزمني والتغيّر في مجريات الحياة،"وتشتغل وظيفة غير الظرفيّة في الوقت نفسه، واستكناه هذه الدلالات، وإدراك تجاوبها بعضها مع البعض الآخر والتدرّج بينها، أو الانتقال من حالة زمنيّة إلى أخرى حتّى

1- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، ص 14.

2- عبد الله عبد الرحيم عسيلان، حماسة أبي تمّام وشروحها، ص 48.

تفصح عن ذات نفسها وتكشف عن دورها في بناء القصيدة كلّها"[1].

ولقد جمعت هذه القصائد المختارة في المدوّنتين ذلك التسلسل الزمني في نظام الجملة بصورة دقيقة مقدّمة من طرف الشعراء، في صورتها العربية الأولى فلم يحكم النقّاد والدارسون عليها الاختلال اللغوي أو الضعف سواءً أكانت الجملة فعلية وهي الأصل أو اسميّة.

فنظام الجملة في المفضّليّات والحماسة كان يسير وفق النظام العام المعهود عند

علماء اللغة فلم تشذ على القواعد اللغويّة المعروفة، أو بالشاذ من كلام العرب، وجد الدارسون في تلك النصوص المبتغى العام لمعرفة الهيكل الأصلي للكلام العربي وقواعده وضوابطه، فالمعيار اللغوي الذي كان نَصْبَ أعين أصحاب الاختيار حددت لهم بواطن القوّة والتماسك "إذ أنّ فرديّة الشاعر تكمن في قدرته على الإتيان بأفكار مبطنة، بلغة تحمل خصوصيّة بحيث يجعلها قادرة على نقل عواطفه، وتجاربه نقلا معبّرًا صادقًا"[2].

ومن خلال العودة لنصوص المفضليات والحماسة نشاهد ذلك التنوّع في حركات فعل الأمر من البناء على (السكون،الفتح ، حذف النون ، حذف حرف العلّة)، وصيغ مختلفة (صيغة المضارع المقرون بلام الأمر، اسم فعل الأمر، المصدر النائب عن فعل الأمر، أو ما ينوب عنه بالمعنى اسم فعل)[3].

وكلّ هذا فيه عرض لتلك الحالات المختلفة والتعريف بها عند المتلقّي، وكيف يجيء الأمر مختلفا في حركته الإعرابية بذكر جميع صوره وحالاته.

ولو قمنا بمقارنة بين حضور الفعلين (الأمر، النهي) لوجدنا أنّ هناك فارقًا كبيرًا في ذلك؛ لما يوجد في طلب القيام والحث عليه والإقدام من الشجاعة، والكرم، والأخذ بالثأر ما يقتضي الأمر، وهو ما يناسب الحياة الاجتماعيّة والقبليّة، كما جاء النهي في صورة التحذير والتريّث والتأكّد.

ففي الحماسة قول "العُديل بن الفرج العجلي":

ولقد غلب حضور التوكيد المعنوي التوكيد اللفظي لما فيه من العموم والشمول، ولذا

1- مروة مختار الظايط، التناغم النصّي في المفضّليّات، ص 55.

2- أحمد عبد العالي غالي الصاعدي، شعر الصعاليك في ديوان حماسة أبي تمّام، ص 53.

3- ينظر، ميساء صلاح وداي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، ص 89، 92، وأحمد الصالح النهمي، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة، ص 237-240.

تجد من عبارات التوكيد فيه (جميع، أجمع، جميعًا، كلّ....).

ويعدّ التوكيد أحد الوسائل التي تساهم في التماسك النصّي وضبط المعنى، فقد أعطى صورة رائعة لتحديد وتدقيق المعنى وإعطائه أهمّية بالغة، في توجيه الدلالة من خلال نوعيه اللفظي، والمعنوي، وإنّ التوكيد اللفظي قد جاء بصور قليلة في المدوّنتين.

أمّا فيما يخصّ العطف باعتباره أحد ركائز التماسك النصّي في تحديد الدّلالات وترابط المعاني، وحُسن نسجه، حتّى تكون مؤدّية للمعنى بقوّة

وهنا تمّ عقد صلة بين أجزاء النظم بتلك الأدوات، فجاء العطف بتلك الأدوات بصور متعدّدة وكثيرة من ناحية الكمّ (الواو، الفاء، ثمّ، أو، أم، بل)، ولقد جاءت هذه الرّوابط النسقيّة لتقوم بعمليّة دمج بين المعنى الأوّل والمعنى الثاني.

ومن ناحية أخرى نجد تنوعا آليات العطف بين عطف عام على خاص وعطف خاص على عام، أو عطف شيء حسّي على معنوي أو بالعكس، ليجسّد قدرة الشاعر العربي في تعامله مع ألفاظه ومعانيه، فقد جادت قريحة الشعراء بإضفاء نوع من التداخل بين أجزاء النصوص والبحث عن خيوط التواصل.

وجاء في عطف النسق لتعدّد صور بذكر أدوات الربط، وغايته اشتراك مجموعة من المعاني في هدف واحد أو تجميع عدّة جزئيّات لتخرج لنا نصًّا واحدًا متعدّد الأوجه.

ومن أهمّ الملاحظات الدقيقة التي وُجدت في المفضّليّات والحماسة أنه غلب عليهما الطابع القبلي من خلال الاختيار للنصوص، يقول "مبروك المنّاعي" عن المفضّليّات: "والملاحظة البارزة فيما يخصّ توزّع شعراء المفضّليّات قبليًّا هي استبداد تميم بالنصيب الأوفر من اختيار المفضّل .... ويفيدنا بأنّ ما يقارب من ربع شعراء المفضليات ينحدرون من هذه القبيلة 16 شاعرًا تميميًّا، اختار لهم المفضّل ما يقارب ربع هذا الشعر، ولعلّ أظهر أسباب هذا الأمر يتمثّل في كون بني ضبّة قوم المفضّل، إنّما هم فرع من هذه القبيلة"[1].

وأتى بهذا الأمر مثله في الحماسة فاختار أبو تمّام أغلب الأشعار للمقلّين وشعراء طيء "فقد استأثر شعراء قبيلة طيء بنصيب وافر في اختيارات أبي تمّام في ديوان الحماسة، ويمكن

[1] مبروك المنّاعي، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ص 52.

تعليل إكثار أبي تمّام من شعر طيء في اختياراته برغبته في إشهار شعراء قومه، ونشر فضائلهم، ولا غرابة في ذلك فهو واحد منهم، وهم قومه وأبناء عشيرته الذين نشأ بينهم، ونهل من أخلاقهم، وتربّى على أشعار شعرائهم فحفظ الكثير منها وتغنّى بمكارمهم في أشعاره، وفاخر بأمجادهم كما في قوله:

من الصور التي اختلفت فيها المفضليات مع الحماسة في هذا الجانب اللغوي ولعلّها تكون في بعض العناصر التي تتجلّى في نصوص دون أخرى، وإن كان غيابها -أكيد- أنّه ليس على قصد من إغفالها ولو كان حضورها لابدّ منه لكانت.

ومن أهمّ الأشياء التي وجدناها في أحد المدوّنتين دون الأخرى:

وهذا ما يعطي التعدّد في المعنى، إذ يحمل السحاب الأسود دلالات، والسحاب الأبيض دلالات، وأشار "عبد الكريم حسن جبل" إلى أنّ اللفظة فارسيّة وتعني "اللون" وأضاف "والجون" يدلّ على الأبيض والأسود والأحمر.[1]

وظّف الشاعر لفظة (الصارخ) وهي تعني المغيثُ والمستغيث ،"ولما كان كلٌّ من المغيث والمستغيث يرفع صوته، مغيثا كان أو مستغيثا، فقد سوّغ ذلك إطلاق لفظ الصراخ عليهما، وهذا ما قرّره بعض أئمّة اللغة، ف "ابن قتيبة" يقرّر أنّه يقال للمستغيث: صارخ، وللمغيث صارخ، لأنّ المستغيث يصرخ في استغاثته والمغيث يصرخ في إجابته"[2].

وتعني كلمة صارخ في البيت: المستغيث لأنّه قرنها بلفظة المكروب على وزن مفعول للدلالة على وقوع الفعل والحدث.

أمّا في التوكيد اللفظي فاختفى توكيد الفعل وتوكيد الضمير من المفضليات بصورة تامّة، وجاء هذا في الحماسة، وإن كان قليل الحضور.

ومن الصور التي اختلفت فيها المفضّليّات مع الحماسة في الجانب اللّغوي هو الاحتجاج بأشعار المولّدين في ديوان الحماسة، فقد أقحم أبو تمّام أشعار المولّدين وممّن عاصره، خروجًا على قاعدة الزمن التي جعلها البلاغيّون حدًّا للاحتجاج بالكلام العربي.

وكان خروج أبي تمّام عن هذا العرف لحاجة في نفسه؛ لأنّه يُعدّ مجدّدًا ذوّاقًا، يقول

[1] -عبد الكريم حسن جبل، في علم الدلالة، ص 327.

[2]- عبد الكريم حسن جبل، في علم الدلالة، ص 329.

"عز الدين إسماعيل": "ولكنّه في حماسته كسر هذا التقليد ووسّع من دائرة اختياره، فهو لم يختر شعراء مغمورين فحسب –بما سبقت الإشارة- بل تجاوز الشعر الإسلامي إلى مخضرمي الدولتين الأمويّة والعبّاسيّة كأبي حيّة النميري، والحسين بن مطير الأسدي، وإلى الشعراء العباسيّين كمسلم بن الوليد، وأبي العتاهيّة، وأبي نوّاس ودعبل الخزاعي"[1].

وخروجه على المألوف يعكس ذوقه وقدرته على اختيار جيّد النصوص من رديئها،

"عبد الله عبد الرحيم عسيلان" حين برر حُسن اختيار أبي تمّام بقوله: "اختطّ أبو تمّام لنفسه منهجًا فريدًا في اختيار أشعار حماسته، لم يسلكه من قبل علماء الأدب وروّاة الشعر من مثل المفضّل الضبي في المفضّليّات، والأصمعي في الأصمعيّات، فكانا كما عرفنا من العلماء الرواة همُّهُمَا اختيار القصائد المطوّلة ممّا يتناسب مع ميولهم اللغويّة، في حين كان أبو تمّام شاعرًا مبدعًا، وكان يحفظ الكثي من أشعار العرب وله بصر ودراية فائقة في التمييز بين جيّده ورديئه، يقول "الحسن بن رجاء": "ما رأيت قط أعلم بجيّد الشعر قديمه وحديثه من أبي تمّام، فكان لذلك أثره الواضح على منهجه في الاختيار، إذ لم يكن همّه أن يبدو رَاوية أو جامعًا للشعر شأن غيره، وإنّما كان يديم النظر في الشعر، ويعايش الشعراء معايشة مستمرّة ليختار من شعرهم أحسن وأروع ما يقع عليه ذوقه وإحساسه"[2].

فهذه المميزات والأشياء جعلت من أبي تمّام يخالف أصحاب الاختيارات من قبله، سواء تعلّق الأمر بالزمان، وهو زمن الاحتجاج، فقد وصل به الأمر إلى الدولة العبّاسيّة، وأهل اللغة يقفون عند العصر الإسلامي، وأغلبهم في شعر المخضرمين، وكذلك بالنسبة للبيئة، فأهل اللغة كانت احتجاجاتهم من القبائل العربيّة وسط الجزيرة البعيدة عن مواطن التأثر والتأثير فقد أخذ عن الشعراء الذين تجلّت في قصائدهم بعض العبارات التي استحدثوها وأخذوها من غيرهم ك "أبي نواس":

وأمّا المفضّل فجاءت نصوصه من بيئة صافية ومن زمان محدّد، ولذا فكانت اللغة عنده لغة تمتاز بالقوّة والدقّة تسير على نفس الخطى الأولى للشعر العربي، يقول "مبروك المناعي": "نلاحظ أنّنا لم نجد أيّ فرق عند المقارنة بين شعر الجاهليّين والمخضرمين، والإسلاميّين، من حيث السّمات والخصائص العامّة للشكل والمحتوى، ولعلّنا يمكن أن نستنتج من هذا أنّ الإسلام لم يؤثّر في

1- عبد الله عبد الرحيم عسيلان، حماسة أبي تمّام وشروحها، ص 32.

-2- المرجع نفسه، ص 33.

تقاليد الشعر تأثيرًا سريعًا، ولم يحدث تحوّلًا مفاجئًا في مضامينه إلّا في القليل النّادر"[1].

فهذا الحكم المستنتج عند "مبروك المناعي" يجبرنا للنظر في لغة الحماسة من ناحية أنّ صاحبها يعرف عنه اهتمامه بالبديع في الشعر وغرامه به أو ولوعه إلى حدّ كبير، وقد ربط "حسين الواد" باختيارات أبي تمّام اللغويّة وإقحام هذا المنهج على تلك النصوص، "وانبنى موقفهم من هذه المسألة على استقراء الظاهرة في شعر الفحول المتقدّمين للوصول إلى تبيّن الحكم فيها، قالوا

في استقراء الظاهرة كانت العرب إنّما تُفاضل بين الشعراء في الجودة، والحسن شرف المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلّم السّبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وبَدَّهَ فأغرز، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة، إذ حصل لها عمود الشعر ونظام القريض"[2].

فاللّغة البديعيّة تحتاج إلى قوّة إمعان وتركيز، وتكلّف أحيانًا أخرى، وهي تفسير لعصارة الجهد، ليخرج لنا النص في أبهى حُلّته.

ومهما يكن من بعض الاختلافات بين المدوّنتين من الناحية اللغويّة لا يقدح في أحدهما ، بل يجعل كلّا منهما مكمّلًا لنقص أختها وإثراء لها وإظهارًا لاتساع اللغة العربية وشساعتها وإثرائها.

---

[1] مبروك المناعي، المفضليات، دراسة في عيون الشعر العربي القديم، ص 47.

[2] حسين الواد، اللغة الشعر، ص 20.

خاتمة

وبعد دراسة هذا الموضوع الموسوم بالمقاييس النقديّة في كتب المختارات الشعريّة وشروحاتها، وتطبيق ذلك في أشعار مدوّنتين كانتا السبّاقتين في مجالهما، و تمّ تناول ذلك بالدراسة والتحليل، فتوصّلنا إلى النتائج الآتية:

- المختارات الشعريّة تجسّد اللّبنة الأولى لبناء النص الشعري النّموذجي المنبثق من روح وذوق العصر.
- تسعى المختارات الشعريّة في البحث عن عيون الشعر العربي من ذلك الكمّ الهائل للموروث الأدبي المتواتر بالرّواية والتدوين.
- تتجلّى القيمة الأدبيّة والنقديّة لكتب المختارات الشعريّة في كونها اشتملت على عيون الشعر العربي وأرقاه لغةً ومعنى، وقد فتحت الباب أمام الأدباء والنقّاد باعتباره أرضًا خصبة جديرة بالدراسة والتحليل،فَحَوَتْ مجموعة من الجماليّات الّتي تُضْفِي عليها طابع الجودة (بلاغيّة، ولغويّة وإيقاعيّة).
- جاءت الصورة البيانيّة في المفضّليّات بكثرة وقد طغى عليها التشبيه بأنواعه والاستعارة ثمّ الكناية، التي كان حضورها أقلّ من سابقيْها، وهذا الأمر نفسه نجده في الحماسة بين تباين طفيف في النسبة.
- جسّدت المفضّليّات والحماسة الصورة العامّة للأسلوب، فظهر الأسلوب الخبري بأضربه الثلاثة (الابتدائي، الطلبي، والإنكاري)، كما تنوّعت هذه المؤكّدات حسب درجة الشكّ والتردّد عند المتلقّي، وجاء الإنشاء بصور متعدّدة تجلّت في الإنشاء الطلبي وغير الطلبي، وقد اتفقتا في الصور التي أتى عليها الأسلوبان.
- لم يظهر البديع عند المفضّل الضبّي، مثلما عند أبي تمّام، وما جاء في المفضّليّات كان ممّا احتوته النصوص؛ ولذا نجده مبعثرًا في ثناياها، وأمّا في الحماسة قد كان هو أحد الأسس الرّئيسية لتفضيل نص على آخر، إذ يُعَدّ هذا أساس مذهب أبي تمّام الشعري، وقد وُظّفت المحسّنات في المدوّنتين بنوْعيها اللفظيّة والمعنويّة بنِسَب متفاوتة كما أسلفنا ذلك.

- خاتمة

-

اتّفقت المدوّنتان في اختيار النصوص وفق تسلسل زمني محدّد، وبيئات مكانيّة واحدة، تُسمّى بيئة الاحتجاج، وقد أضاف إليها أبو تمّام شيئًا من أشعار المحدثين ممّن امتاز نصّه بموافقة قواعد الشعر العربي وأصوله الأولى، ولذا نلحظ أنّ نظام الجملة في المدوّنتين جاء بين التقسيم لها من ناحية (الاسميّة والفعليّة)، أو حسب التراكيب الكلاميّة من تقديم وتأخير وحذف وإطناب....

- لا يمكن إطلاق الحكم على جميع نصوص الحماسة من ناحية أنواع الجمل، لاعتمادها على المقطوعات التي يُجْهَلُ ما قبلها.
- اعتمدت كُلٌّ من المفضّليّات والحماسة على مجموعة من الآليّات الّتي ساهمت في ترابط وتماسك تلك النصوص كالعطف وجاء بصورة واسعة، وكان لحرف (الواو) الحظّ الأوفر في نصوص المدوّنتين، كما استعملت التوكيد كأداة للربط من جهة، وأداة بلاغيّة تفهم منها المقاصد من جهة أخرى، وهذا ما جعل حضور التوكيد المعنوي في المدوّنتين أكثر من التوكيد اللفظي.
- سَجّلت الدراسة الاهتمام البالغ للمؤلّفيْن بالقافية في الأشعار المنتقاة، فلم تشذّ على قواعد الشعر العربي، أو بالأحرى على قواعد عمود الشعر، وقد تنوّعت القافية من ناحية:

✓ **النوع**: فجاءت القافية مطلقة ومقيّدة ومردوفة ومجرّدة، وقد سجّلنا أنّ النسبة الكبرى كانت القافية المطلقة من الناحية الأولى،والقافية المجرّدة من الردف بالنسبة للنوعين معًا من الناحية الثانية.

✓ **الوصف**: فقد جاءت القافية متنوّعة في عدد الحركات من ستّة (/0///0) وخمسة (/0//0)، إلى أربعة (/0/0).

اعتمدت المفضّليّات والحماسة على مجموعة من البحور الّتي تصوّر أغلب الشعر العربي، وكان (للطويل، الكامل والوافر) الحضور الأوسع فيهما، وهذا مسجّل في أغلب أشعار العرب، فهي تمثّل الثلث من ذلك الموروث الشعري، مع وجود تباين طفيف بين المدوّنتين إذ

- جاء في الحماسة (الهزج، الرجز والمديد)؛ وهذا ما يفسّر ميول أبي تمّام إلى الأرجاز لطبيعتها الغنائيّة.
- غلب على المفضّليّات والحماسة الحروف المجهورة لتكون رويا، وهذا ما يتناسب مع مقام (الفخر، والحماسة والمدح والهجاء)، ولذلك طغت هذه الأغراض على نصوص المدوّنتين.
- من خلال دراسة المدوّنتين ظهر جليًّا التشابه أو التوافق التام بينهما إلّا في بعض الجزئيّات، قد تكون لإتمام ما نقص في أحدهما ونجملها في:

1- حضور التشبيه المقلوب في المفضّليّات وغيابه في الحماسة، كما اختفى التشبيه بين شيئين معنويين في المفضّليّات، وهذا ما جعل منهما يختلفان في استعمال أدوات التشبيه في الحماسة الجمع بين أداتين (كمثل).
2- عدم ورود الكناية عن نسبة في المفضّليّات، ولعلّ هذا الأمر يُفسِّر اعتقاد المفضّل أنّ النسبة هي شيء من صاحبها أوّله أو متعلّق به.
3- إجراء الفعل الممنوع من الصرف مجرى المتصرّف وهذا في المفضّليّات دون الحماسة، كالفعل (أَنْعِمْ) (نِعْمَ)، وغياب عطف البيان من الحماسة كذلك.
4- كثرة المقدّمات الطلليّة والغزليّة في المفضّليّات باعتبارها نصوصًا كاملة خلاف الحماسة،إذ اعتمدت على نظام المقطوعات،وهذا ما جعلها تغلب في عددها عددالقصائد بنسبة(78%).
5- الاستشهاد بأشعار المحدثين وممّن عاصر الشاعر، وقد ابتعد على بيئة الاحتجاج، ولم يُعرف هذا الأمر من أصحاب المختارات قبل أبي تمّام.
6- اعتماد أبي تمّام نظام الأغراض الشعريّة، فجاءت حماسته مقسّمة حَسْبها، على عكس المفضّل؛فلم يُرَاعِ الغرض فكانت غير مُبَوَّبَة، وقد تتداخل هذه الأغراض في النص الشعري الواحد.

ونلخّص كلّ هذا العمل في قضيّة جوهريّة: وهي أنّ القدامى يبقى لهم فضل السبق في اختيار النصوص وتدوينها والحفاظ عليها، وعلى قيمتها مدى العصور والأزمان، وجعلها أرضًا خصْبة منطلقًا للدراسات الأدبيّة والنقديّة المختلفة.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر:

2. إدريس بلمليح، المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبي تمام، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، (دط).
3. الأعلم الشنتمري، العقد الثمين في دواوين الشعراء الستة الجاهليين، اعتنى به فيلهلم آلورد ،مكتبة ترويز الكتر، لندن، 1879، (دط).
4. الأعلم الشنتمري، كتاب الحماسة، تحقيق مصطفى عليان، مركز إحياء التراث، جامعة أم القرى، مكة-السعودية، ط1، 1422هـ.
5. الأعلم الشنتمري ،شرح حماسة أبي تمام ، دار الفكر المعاصر بيروت ،ط1 ،1992 .
6. أبوبكر محمد بن يحي الصَّوْلي، أخبار أبي تمام، تحقيق خليل محمود عساكر ، لجنة التأليف والترجمة والنشر، مصر، (دط)، (دت).
7. أبوتمام، حبيب بن أوس، ديوان الحماسة، دققه محمد فوزي حمزة ،مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2012 .
8. الخطيب التبريزي شرح ديوان الحماسة ، عالم الكتب، بيروت، (دط)، (دت).
9. الطاهر بن عاشور ، شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي ،على ديوان حماسة أبي تمام،مكتبة دار المنهاج الرياض ،ط1 ، 1431هـ.
10. عبد الله عبد الرحيم عسلان، الحماسة لأبي تمام، المجلس العلمي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، دط، 1981.
11. عبد الله عبد الرحيم عسيلان، حماسة أبي تمام و شروحها ، دراسة وتحليل ، دار الكتب العربية ،مصر،(دط)(دت).
12. أبو العلاء المعري شرح ديوان الحماسة ، تحقيق حسين محمد نقشة، دار الغرب الإسلامي، (دط)، 1991.
13. علي النجدي ناصف، دراسة في حماسة أبي تمام، مكتبة نهضة مصر، الفجالة، ط1، 1955.
14. علي أحمد بن محمد المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام ، علق عليه و كتب حواشيه غريد الشيخ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2003.
15. أبو الفتح عثمان بن جني ، المبهج في تفسير أسماء شعراء الحماسة،دار القلم دمشق ،ط1 ،1986 .

مبروك المناعي، المفضليات دراسة في عيون الشعر العربي القديم، دار اليمامة للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1991.

16. ________________________________

17. أبو محمد القاسم الأنباري، شرح ديوان المفضليات، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، 1920، (دط).

18. محمد علي عثمان ، شروح حماسة أبي تمام ، دراسة موازنة في مناهجها وتطبيقاتها، دار الأوزاعي، الدوحة قطر ،ط1، 2011.

19. مروة مختار الضّايط، التناغم النصي في المفضليات، دار الكتب المصرية، (دط)، (دت).

20. مريم عبد الهادي القحطاني، بناء القصيدة الجاهلية ووحدتها، المفضليات أنموذجا، (دط)، (دت).

21. المفضّل الضّبيّ المفضّليات ، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون ،دار المعارف القاهرة ،ط6 ،(دت).

22. المفضل الضبي ،المفضليات ، تحقيق قصي الحسين، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1998.

الكتب بالعربية

23. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، دار العالم للملايين، (دط)، (دت).

24. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق للنشر والتوزيع، مصر، ط4، 2006.

25. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، عمان ،الأردن، ط2، 1993.

26. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، عمان، الأردن، ط4، 2004.

27. أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1993.

28. إميل بديع يعقوب، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، 1991.

29. إيليا الحاوي، شرح ديوان الفرزدق، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1983.

30. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدم له أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار النهضة، مصر، (دط)، (دت).

31. أحمد أمين، النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط3، 1963.

32. أحمد حيدوش،الاتجاه النفسي في النقد والأدب ،ديوان المطبوعات الجامعية ، (دط) (دت)

33. أحمد راتب النفاخ، مختارات من الشعر الجاهلي، مكتبة دار الفتح، دمشق، (دط)، 1986.

34. أحمد شوقي ، من المصادر الأدبية و اللغوية ، دار العلوم العربية ، بيروت ، لبنان ،(د ط) ، 1990.

35. أحمد مصطفى المراغي، علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1993.

36. البحتري، الديوان،تحقيق حسن كامل الصيرفي ،دار المعارف،ط3،دت.

37. بسام قطوس ،مدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، دار الوفاء ، مصر و ط1 ، 2006.

38. بشير تاوريريت ، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر و دار الفجر قسننطينة ، ط1 ، 2006.

بهاء الدين مخدود، المدخل النحوي، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، ط1، 1987.

39. ـــ

40. بهجت عبد الواحد صالح، الإعراب المفصل لكتاب الله المرتل، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1993

41. تأبّط شرًّا، الدّيوان،اعتنى به عبد الرحمن المصطفاوي، دار المعرفة بيروت، ط1 ، 2003

42. تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، المغرب، (دط)، 1994.

43. جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995.

44. جرجي زيدان، تاريخ الآداب العربية، الأنيس موفم للنشر، الجزائر، (دط)، 1993.

45. جلال الدين السيوطي ،الاقتراح في علم أصول النحو علق عليه محمد سليمان ياقوت ، دار المعرفة الجامعية ، 2006.

46. جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، لبنان، ط1، 2008.

47. جميل عبد الحميد، بلاغة النص، دار غريب، القاهرة، (دط)، (دت).

حاتم الطائي، الديوان، شرح يحي بن مدرك الطائي، دار الكتاب العربي، ط1، 1994.

48. حسن البنا عز الدين ،قراءة الآخر /قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها، الهيئة العامة للثقافة ، مصر ط1، 2008.

49. حسن البنا عز الدين، مفهوم الوعي النصي في النقد الأدبي ، مؤسسة كتب عربية ، دط ،دت.

50. حسن طبل وآخرون، البلاغة العربية والنقد عند العرب، مركز جامعة القاهرة، (دط)، 2007.

51. حسن عباس، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، (دط)، (دت).

52. حسن عباس، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط3، (دت).

53. حسين الواد، اللغة الشعر في ديوان أبي تمام ، دار المغرب الإسلامي ط1، 2005.

54. حنا الفاخوري ،الجامع في تاريخ الأدب القديم ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ،1986.

55. حنا الفاخوري، الفخر والحماسة، دار المعارف، ط5، (دت).

56. حنفي ناصف وآخرون، الدروس النحوية، دار العقيدة، مصر، ط3، 2007.

57. حنفي ناصف، دروس البلاغة، مكتبة المدنية العلمية، باكستان، ط1، 2007.

58. الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1994الخطيب التبريزي، شرح اختيارات المفضل، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 1987.

60.

---

61. الخطيب التبريزي، شرح ديوان عنترة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1992
62. الخطيب القزويني،الإيضاح في علوم البلاغة،دار الكتب العلمية،بيروت لبنان،(دط) (دت).
63. ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط1، 2004.
64. درويش الجندي، نظرية عبد القاهر في النظم، مكتبة النهضة، مصر، (دط)، 1960.
65. راجي الأسمر أروع ما قبل في الهجاء ، دار النفائس – لبنان ط1 1992
66. رمضان عبد التواب، المنظور النحوي للغة العربية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994.
67. زكريا الصيام، الشعر الجاهلي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.
68. كي المحاسني، شعر الحرب في أدب العرب في العصرين الأموي والعباسي ، دار المعارف، مصر، (دط)، 1961.
69. زهير بن أبي سلمى، الديوان، شرحه علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988.
70. زيد بن محمد بن غانم الجهني ، الصورة الفنية في المفضليات ، أنماطها و موضوعاتها و مصادرها و سماتها الفنية ، مكتبة الملك فهد ، المدينة النبوية ، ط 1 ، 1425 هـ.
71. سعيد بن المبارك بن دهان، الفصول في القوافي، تحقيق: محمد عبد الحميد الطويل، دار غريب، القاهرة، 2006.

أبو سعيد شعبان بن محمد القرشي الآثاري، الوجه الجميل في علم الخليل، تحقيق: هلال ناجي، عالم الكتب، (دط)، (دت).

72. سعيد محمود عقيل، الدليل في العروض، عالم الكتب، ط1، 1999.
73. سليمان الشطي ، المعلقات وعيون العصر ، عالم المعرفة ، الكويت ، ط1 ، 2011.
74. سليمان فياض، النحو العصري، مركز الأهرام، ط1، 1995
75. السيد الهاشمي ، القواعد الأساسية للغة العربية ، دار الكتب العلمية لبنان، (دط)، (دت).
76. السيد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، مؤسسة المعارف، بيروت، (دط)، (دت).
77. السيد الهاشمي، جواهر البلاغة، المكتبة العصرية، مصر، ط1، 1999.
78. السيد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، مكتبة آداب القاهرة، (دط)، (دت).
79. شكري عزيز ماضي ، في نظرية الأدب ،دار المنتخب العربي ، لبنان ، ط1 ، 1993.
80. الشنفرى، الديوان، جمعه وحققه وشرحه إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، ط2، 1996.
81. شوقي ضيف العصر الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 24 ، 2003

شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، ط11، (دت).

قائمة المصادر والمراجع

82.

83. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف ، ط9، 1962.
84. صالح هويدي ، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه ، منشورات جامعة السابع من أفريل ، ليبيا ،ط1 ، 1426هـ.
85. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، (دط)، 1978.
86. صلاح فضل، نظرية البناية في النقد الأدبي، دار الشروق، ط1، 1998.
87. الطاهر أحمد مكي ، دراسة في مصادر الأدب ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، مصر ، ط 8 ، 1999.
88. الطاهر خليفة القراضي، الأسس النحوية والإملائية في اللغة العربية، دار المصرية اللبنانية، ط1، 2002.
89. ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة . مصر . (د.ط)، 1957.
90. ابن طباطبا، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، ط1، 1982.
91. طه حسين، في الأدب الجاهلي، مطبعة فاروق، القاهرة، مصر، ط3، 1933.
92. عاصم محمد أمين ، ملامح حداثية في التراث النقدي العربي ، دار صفاء ، عمان الأردن ، ط1، 2005.
93. عبد الحميد السيد محمد، التنوير النحوي في تسيير التيسير، المكتبة الأزهرية للتراث، (دط)، (دت).
94. عبد الحميد شيخة وآخرون، الأدب الجاهلي، دراسة ونصوص، مركز جامعة القاهرة، (دط)، 2008.
95. عبد الحميد يونس ، الأسس الفنية للنقد الأدبي ، الكتب العربية ، (ط د)،. (دت)
96. عبد الرحمان حسين حنبكة الميداني، البلاغة العربية أسسها علومها و فنونها ، دار القلم ، دمشق ، ط1 ،1996.
97. عبد الرحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد كتاب العرب،دمشق،سوريا،2004.
98. عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا تونس ، (دط) ،1997.
99. عبد السلام هارون ، الأساليب الإنشائية في النحو العربي ،مكتبة الخانجي مصر ،ط2، 1979.
100. عبد السلام هارون، الأساليب الإنشائية في النحو العربي، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1978.
101. عبد العاطي غريب علّام، دراسات في البلاغة العربية، منشورات جامعة قاريوس، بنغازي-ليبيا، ط1، 1997.

عبد العالم محمد القريدي ، حركة القافية في الأصمعيات ، دار غريب ، للنشر والتوزيع مصر ، 2012.

102. ________________________________

103. عبد العالي الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة آداب مصر، (دط)، 1999.

104. عبد العزيز عتيق ، علم البيان ،دار النهضة العربية،لبنان، دط ،1985.

105. عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، (دط)، 1987.

106. عبد العزيز علي الحربي، الشرح الميسر على ألفية ابن مالك، دار ابن حزم للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2003.

107. عبد العزيز قلقيلية، البلاغة الاصطلاحية،ط3، دار الفكر العربي، 1992.

108. عبد القادر الرباعي، في تشكل الخطاب النقدي مقاربة منهجية معاصرة، منشورات الأهلية، ط1، 1998.

109. عبد القادر حسين، فن البديع، دار الشروق،مصر ، ط1، 1983.

110. عبد القادر هني ، نظرية الإبداع في النقد العربي القديم ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1999.

111. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تقديم: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، (دط)، (دت).

112. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، (دط)، (دت).

113. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، علق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (دط)، (دت).

114. عبد الكريم محمد حسن جميل، في علم الدلالة، دراسة تطبيقية في شرح الأنباري للمفضليات، دار المعرفة الجامعية، (دط)، 1997.

115. أبوعبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات العشر، الدار العالمية، (دط)، 1993.

116. عبد الله بن أحمد الفاكهي،شرح كتاب الحدود في النحو،تحقيق المتولي رمضان أحمد الدميري،مكتبة وهبة، ط2، 1993.

117. عبد الله بن صالح الفوزان، دليل السالك إلى ألفية ابن مالك، دار المسلم للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1999.

118. عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، السعودية، ط3، 1987

119. عبد المجيد هنداوي، محاضرات في الأدب العربي القديم، (دط)، (دت).

120. عبده الراجحي، في التطبيق النحوي، دار المعرفة، (دط)، 1992.

121. عروة بن الورد، الديوان، تحقيق أسماء أبوبكر محمد، دار الكتب العلمية، لبنان، (دط)، 1998.

122. عز الدين إسماعيل ، المصادر الأدبية و اللغوية في التراث العربي ، دار المسيرة للنشر والتوزيع و الطباعة ، الأردن، ط1، 2003.

عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، (دط)،

123. ________________________________

124. عز الدين إسماعيل التحليل النفسي للأدب ، مكتبة غريب مصر ، ط4، (دت).

125. علال نوريم، جديد الثلاثة الفنون في شرح الجوهر المكنون، (دط)، (دت).

126. علي الجندي، فن الجناس، دار الفكر العربي، (دط)، (دت).

127. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل سوريا ، ط5 ،1981.

128. علي توفيق الحمد، يوسف جميل الزعبي، المعجم الوافي في أدوات النحو العربي، دار الأمل، الأردن، ط2، 1993.

129. علي جارم، مصطفى أمين، النحو الواضح، دار المعارف، (دط)، (دت(.

130. علي فرادة وآخرون، شعر الحماسة عند أبي تمام، المتنبي، ابن هاني، كنوز للنشر والتوزيع، تونس، (دط)، (دت).

131. عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، 1975.

132. عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان و التبيين ، تحقيق عبد السلام ،مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 7 ،1998

133. عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، شرح: حسن السندوبي، دار الفكر، بيروت-لبنان، (دط)، (دت).

134. غازي طليمات ، الأدب الجاهلي قضاياه و أغراضه ، أعلامه ،فنونه ، مكتبة الإيمان ، سوريا ، ط 1 ، 1992.

135. أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية، مصر، (دط)، (دت).

136. فخر الدين قباوة، المورد النحوي، دار الفكر، دمشق، ط5، 1994.

137. فرج محمد بن إسحاق النديم،الفهرست ،تحقيق رضا تجدد،(د ط) ، (د ت).

138. فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان للنشر والتوزيع، العراق، ط10، 2005.

139. أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، دار المعارف،ط4، 2009.

140. القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، (دط)، (دت).

141. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، (دط)، (دت).

142. أبو قيس بن الأسلت، الديوان، دراسة جمع وتحقيق حسن محمد باجودة، مكتبة دار التراث، مصر، (دط)، (دت).

143. مجموعة مؤلفين، مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.

مجموعة من الكتاب ، مدخل إلى مناهج النقدالأدبي، ترجمة رضوان ظاظا ، عالم المعرفة ، الكويت ، (دط)،

144. ـــ

145. محمد الأمين الشنقيطي، منع جواز المجاز في المنزل للتعبد والإعجاز، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، (دط)، (دت).

146. محمد الخطابي، لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

147. محمد العمري، في بلاغة الخطاب الإقناعي، منتديات سور الأزبكية، أفريقيا الشرق، لبنان، ط2، 2002.

148. محمد المتقن ، مفاهيم نقدية ، مطبعة آنفو فاس المغرب ، ط1 ، 2003.

149. محمد إبراهيم شادي، علوم البلاغة وتجلي القيمة الوظيفية في قصص العرب، دار اليقين، المنصورة، (دط)، 2011.

150. محمد أحمد قاسم، علوم البلاغة،المؤسسة الحديثة للكتاب ،لبنان ،دط،2003.

151. محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، المكتبة العصرية، بيروت، ط2، 1997.

152. محمد بن إبراهيم الحمد، فقه اللغة، مفهومه، موضوعاته، قضاياه، مطبعة الملك فهد، السعودية، ط1، 2005.

153. محمد بن أحمد بن عبد الباري الأهدل، الكواكب الدرية على متممة الآجرومية، مؤسسة الكتب الثقافية، ط1، 1990.

154. محمد بن حسن بن عثمان، المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، ط1، 2009.

155. محمد بن مريسي الحارثي ، عمود الشعر النشأة والمفهوم،مكتبة الملك فهد، مكة المكرمة ،ط1 ، 1996.

156. محمد بن يحي ، محاضرات في الأسلوبية ، مطبعة مزوار الوادي ، ط1 ، 2010.

157. محمد حماسة عبد اللطيف وآخرون، النحو الأساسي، دار الفكر العربي، مصر، (دط)، 1997.

158. محمد سلام زغلول ، تاريخ النقد العربي من القرن الخامس إلى العاشر ، دار المعارف مصر، (دط)، (دت).

159. أبو محمد علي أبو العباس ، الإعراب الميسّر ، دار الطلائع القاهرة ،دط ،1998.

160. أبو محمد علي أبو العباس، الإعراب الميسّر، دار الطلائع للنشر والتوزيع، (دط)، (دت).

161. محمد علي سلطاني، المختار من علوم البلاغة والعروض، دار العصماء، سوريا، ط1، 2008.

162. محمد علي طه الدّرة، فتح الكبير المتعال، إعراب المعلقات العشر الطوال،مكتبة السوادي،جدة، ط2، 1989.

163. محمد علي عفش، معين الطلاب في قواعد النحو والإعراب، دار الشروق العربي، حلب-سورية، ط1، 1996.

164. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1973.

165. محمد فلاح المطيري، القواعد العروضية وأحكام القافية العربية، مكتبة أهل الأثر، الكويت، ط1، 2002.

166. محمد محي الدين عبد الحميد، التحفة السنية بشرح المقدمة الآجرومية، مكتبة الرسالة، القاهرة، ط1، 1989.

محمد محي الدين عبد الحميد، شرح قطر الندى وبل الصدى، المكتبة التجارية الكبرى، ط1، 1963.

167. ____

168. محمود العالم المنزلي،محمود العالم المنزلي، أنوار الربيع في الصرف والنحو والمعاني والبيان والبديع، مكتبة التقدم العلمية، مصر، ط1، 1322هـ.

169. محمود حسني مغالسة، النحو الشافي، مؤسسة الرسالة، ط2، 1997.

170. محمود عبد الواحد عباس ، قراء النص وجماليات التلقي ، دار الفكر العربي مصر ، ط1 ، 1996.

171. محمود علي السمّان، العروض القديم أوزان الشعر العربي وقوافيه، دار المعارف، ط2، 1986.

172. محمد فاخوري ، مصادر التراث و البحث في المكتبة العربية ، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية ، جامعة حلب ، (د ط)، 1996.

173. محمود محمد عيسى ، السياق الأدبي ، دراسة نقدية تطبيقة ،رسالة دكتوراه جامعة المنصورة مصر ، 2004.

174. محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل العروض والقافية، تحقيق: سعيد محمد اللحّام، عالم الكتب، ط1، 1996.

175. محمود مهدي استانبولي، طه حسين في ميزان العلماء والأدباء، المكتب الإسلامي، ط1، 1983.

176. المرادي، توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك، تحقيق عبد الرحمن علي سليمان، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2001.

177. امرؤ القيس ، الديوان،ضبطه مصطفى عبد الشافي ، دار الكتب العلمية بيروت ،ط5، 2004.

178. أبو مسلم محمد بن قتيبة ،كتاب المعاني الكبير ،دار الكتب العلمية، بيروت ، ط1، 1984.

179. أبو مسلم محمد بن قتيبة ، الشعر و الشعراء تحقيق أحمد شاكر ، دار المعارف ، القاهرة ، (د ط) (د ت).

180. مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف . الجزائر . ط1، 2006.

181. مصطفى الغلاييني، جامع الدروس العربية، المطبعة العربية، ط1، 2003.

182. مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، مكة للطباعة، (دط)، 1998.

183. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت . لبنان . ط3، 1983.

184. المنجي القلفاظ،الحماسة في الشعر العربي القديم،المطبعة المغاربية للطباعة وإشهارالكتاب،تونس، ط1، 2011.

185. منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط1، 2009.

186. أبو موسى عيسى بن عبد العزيز الجزولي، المقدمة الجزولية في النحو، تحقيق شعبان عبد الوهاب محمد، دار الكتب والوثائق القومية، أم القرى، السعودية، ط1، 1988.

187. النابغة الذبياني، الديوان، شرح حمدُو طماش، دار المعرفة، لبنان، ط2، 2005.

نادر كاظم ، المقامات والتلقي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، البحرين ، ط1، 2003

188. ـــ

189. ناصر الدين السّد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط5، 1978.

190. أبو نواس، الديوان ، دار صادر، (دت)، (دط).

191. أبو هلال العسكري، ديوان المعاني ،شرحه أحمد حسن بسبح، دار الكتب العلمية لبنا،ط1، 1994.

192. أبو يعقوب يوسف بن محمد السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2000.

193. يوسف حسين، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، (دت).

194. يوسف حمادي وآخرون، القواعد الأساسية في النحو والصرف، قطاع الكتب، مصر، (دط)، 1995.

الكتب المترجمة

195. بول ريكور ، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى ،ترجمة سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط2، 2006.

196. رامان سلدن ،النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور ،دار قباء ممصر ، (دط)، 1998.

197. رامان سلدن ، من الشكلانية إلى مابعد البنيوية ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، ط1 ، 2006.

198. رولان بارت الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، دار المحبة، دمشق، (دط)، 2009.

199. رولان بارت ، لذة النص ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، سوريا ، دط ، دت .

200. ولفغانغ إيزر ، فعل القراءة ، ترجمة حميد لحميداني والجيلاني الكودية ، مكتبة المناهل فاس المغرب ، (دط)، (دت).

الرسائل

1- الدكتوراه

201. أحمد حساني ، الإيقاع وعلاقته بالدلالة في الشعر الجاهلي ،أطروحة دكتوراة جامعة الجزائر ،2006.

أحمد صالح محمد النهمي، الخصائص الأسلوبية في شعر الحماسة بين أبي تمام والبحتري شعر الفخر والحرب أنموذجا، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، السعودية، 2013.

.202 ____________________

.203 عادل محلو ، الصوت والدلالة في شعر الصعاليك ، أطروحة دكتوراه في علم اللغة ، جامعة باتنة 2007.

.204 علي عبود خضير، اختيارات أبي تمام في حماسته، رسالة دكتوراه، جامعة بغداد، 2010.

.205 محمد رفعت أحمد زنجير، التشبيه في مختارات البارودي دراسة تحليلية، رسالة دكتوراه في البلاغة والنقد، جامعة أم القرى، السعودية، 1995.

.206 ميساء صلاح وادي السلامي، لغة الشعر في المفضليات، رسالة دكتوراه، جامعة الكوفة،،2006، (موقع سعيد بن ربيع الغامدي).والترقيم الموجود حسب النسخة PDF.

.207 وداد كمال إبراهيم عسيلي، مختارات المفضل الضبي، دراسة تحليلية نقدية، رسالة دكتوراه جامعة أم درمان، 2007.

2- الماجستير

.208 أحلام عبد العالي الصاعدي، شعر الصعاليك في حماسة أبي تمام من منظور شراحها، دراسة نقدية، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، السعودية، 2011.

.209 بوذينة رياض، التماسك النصي من خلال العطف والتكرار، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 2007.

.210 حليمة خالد رشيد صالح، الجن في الشعر الجاهلي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، فلسطين، 2005.

.211 عبد القادر علي زروقي ،أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا لمحمود درويش ، رسالة ماجستير جامعة باتنة2012.

.212 عبد المالك العايب، أثر الترابط المعجمي في اتساق النص القرآني، مذكرة ماجستير، سطيف، 2014.

.213 علي جمعة عثمان، نظام الجملة في شعر الحماسة من حماسة أبي تمام، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، السعودية، 1986

.214 عمر بوفاس، ملامح السرد في النص الشعري القديم من خلال المفضليات، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 2007.

فاطمة حسن عبد الرحيم شحادة، الظواهر التركيبية في ديوان المفضليات، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، السعودية، 1988.

215. ________________________________

216. محمد الحسن الأمين، الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر العربي، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى ،1984.

217. مروة هاشم حسن التميمي ،التشكيل الاستعاري في حماسة أبي تمام ، رسالة ماجستير ،جامعة ديالي العراق 2014.

المواقع الإلكترونية:

موقع محمد سعيد الغامدي : www.mohamedrabeea.com/

فهرس

الموضوعات